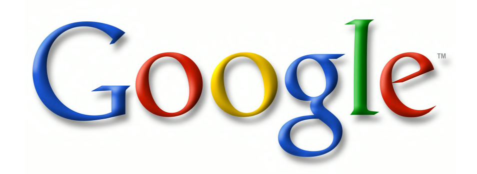
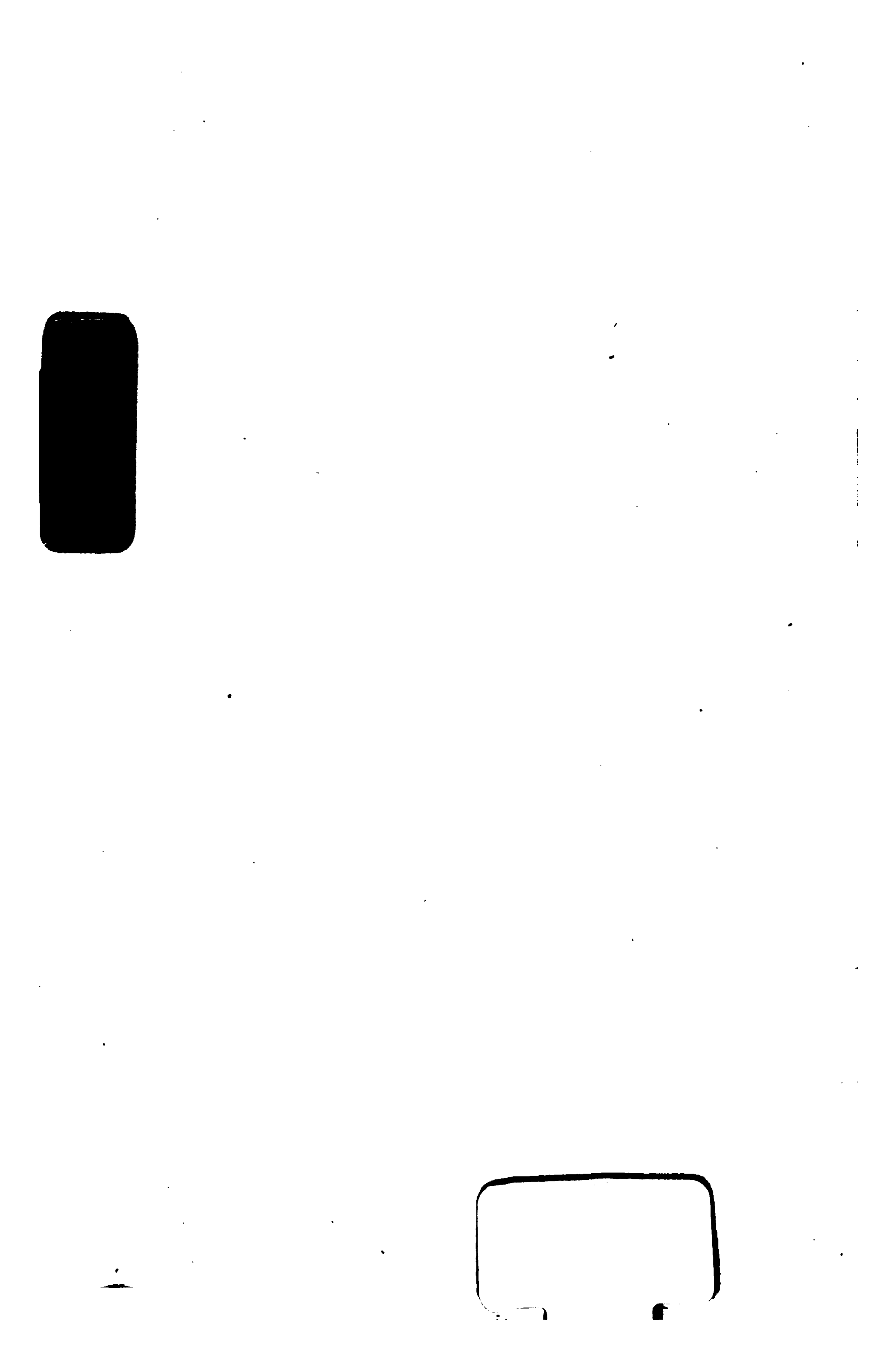




de Torre.

DIE LEHRE

VON DER

HARMONIK

MIT BEIGEFÜGTEN NOTENBEISPIELEN

VON

MORITZ HAUPTMANN.

NACHGELASSENES WERK.

HERAUSGEGEBEN VON DR. OSCAR PAUL.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1868.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Indem ich dieses Werk des verewigten Meisters Moritz Hauptmann der Oeffentlichkeit übergebe, halte ich es für meine Pflicht, darauf hinzuweisen, dass ihm in der letzten Lebenszeit sein Gesundheitszustand nicht mehr verstattete, die unternommene Arbeit ganz zu vollenden. Die drei Capitel: »Modulation«, »Enharmonische Verwechselung« und »Schluss« mussten daher noch hinzugefügt werden, um dem Werke den vom Autor intendirten Abschluss zu geben. Da der Meister sich in der ganzen Entwickelung an sein 1853 erschienenes Werk »Die Natur der Harmonik und der Metrik« gehalten und den Stoff nur in einer dem praktischen Musiker mehr zugänglichen Form behandelt hat, so lag mir bei der Vervollständigung des Ganzen die Aufgabe ob, mit Zugrundelegung desselben epochemachenden Werkes die Gegenstände auseinanderzusetzen. Gross als Mensch wie als Mann der Wissenschaft war der Meister im Besitz eines originellen und äusserst schwer nachzuahmenden Styles. Wo ich daher seine eigenen Worte anwenden konnte, ohne die populärere Fassung zu beeinträchtigen, habe ich dieselben dem genannten Buche entnommen; wo aber die

Sache vom praktischen Gesichtspunkte aus eine kürzere oder leichter zu fassende Darstellung verlangte, versuchte ich den gegebenen Inhalt in meiner Weise vorzuführen. Während in der vom Autor selbst corrigirten und von mir mit zwei Manuscripten desselben verglichenen Abschrift der vorliegenden Arbeit fast alle Notenbeispiele vorhanden und die wenigen fehlenden besonders angedeutet waren, fügte ich in den von mir gegebenen Schlusscapiteln alle Erklärungen durch Noten hinzu, welche sich meist streng an die von ihm in seiner »Natur der Harmonik und der Metrik« ausgeführten Buchstabenanalysen anschliessen. Und so mögen denn die Verehrer des Meisters, welcher die ganze Welt der Harmonie mit klarem Blick erkannte und ihr System, ihr ganzes Dasein erklärte, auch die in tiefster Dankbarkeit gegen den Verklärten unternommene Vervollständigung freundlich aufnehmen und die Ausführung derselben mit dem redlichen Willen des Herausgebers entschuldigen.

Leipzig, im Juli 1868.

Dr. Oscar Paul.

VORWORT.

Einzelne Töne zu benennen, ebenso den Intervallen ihre Namen zu geben, gehört in den musikalischen Elementarunterricht. Den theoretischen Begriff von Accord, von Tonart, dürfen wir nicht voraussetzen. aber die praktische Kenntniss dieser Dinge setzen wir voraus. Dass der Durdreiklang aus Grundton, Quint und grosser Terz, der Molldreiklang aus Grundton, Quint und kleiner Terz besteht, dass die *G*-Durtonart ein erhöhendes Kreuz vor *F*, die *F*-Durtonart ein vertiefendes *b* vor *h* verlangt und zur Vorzeichnung erhält, wird als bekannt angenommen; von welcher inneren Beschaffenheit und Bedeutung aber der Dur- und der Molldreiklang ist, welcher Gegensatz zwischen beiden waltet, wie die Tonart sich bildet, wie Dur- und Molltonart in ihrer Entstehung verschieden und im Begriff sich entgegengesetzt sind: das darzulegen wird unsere Aufgabe sein.

Dasselbe ist ausführlich schon geschehen in des Verfassers Buche: »Die Natur der Harmonik und der Metrik« (Leipzig 1853, bei Breitkopf und Härtel); hier ist beabsichtigt, dieselbe Lehre, zunächst namentlich den harmonischen Theil derselben, in zusammengefassterer und mehr dem Praktischen sich annähernder Weise vorzutragen. Wem an theoretisch tieferer Begründung gelegen ist, der wird sie in dem genannten Buche nachsuchen können.

Intervalle. Dreiklang.

Wenn wir vom einzelnen bestimmten Tone ausgehen und ihn als Grundton setzen, so ist sein harmonisch nächster: die Octav, der zweite: die Quint, der dritte: die Terz.*)



Die Octav spricht das Gefühl an als eine Wiederholung desselben Tones in höherer Lage. Sie hat auch für die Harmonie, für die Accordbildung keine bestimmende Bedeutung und ist in diesem Sinne nicht ein harmonisches Intervall wie die beiden andern, die Quint und die Terz, es sind. Man kann, wie zu dem Grundtone, zu jedem andern Tone des Accords die Octav setzen, ohne den Accord zu verändern oder zu einem andern zu machen.



---

*) Die Benennung der Intervalle: Octav, Quint, Terz, ist, wie man weiss, von der Stufenzahl in der Leiter hergenommen. Die Leiter, die melodische Folge also den harmonischen Bestimmungen vorausgesetzt. Wir müssen diese letzteren vorangehen lassen; ohne sie ist keine Stufenbestimmung denkbar.

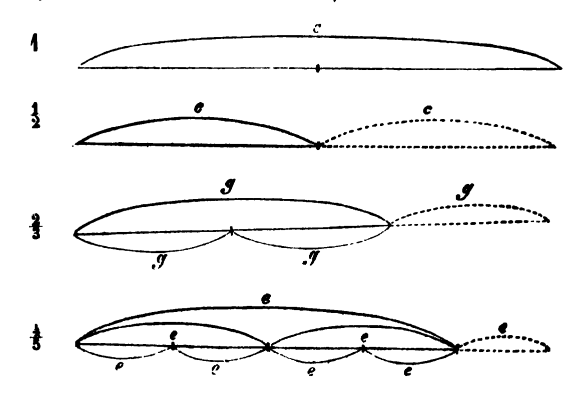
Nicht so ist es mit der Quint und Terz, wenn sie ausser dem Grundtone einem andern Intervalle des Accordes beigefügt werden:



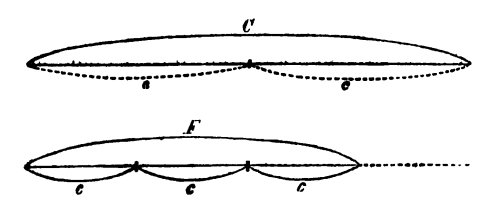
Unter »Terz« ist jetzt noch immer die Durterz, oder sogenannte grosse Terz verstanden, sodass wir im *C*–Durdreiklange nur *C–e* als Terzintervall betrachten, nicht *e–G*: zu *e* würde erst der Ton *gis* Terz sein.

Wie die Octav das Gefühl als Intervall vollkommner Einheit oder Gleichheit anspricht, so empfinden wir bei dem Klange des Quintintervalles eine Trennung, eine Leere, die ausgefüllt zu werden verlangt, die Trennung von etwas Zusammengehörigem. Der Zusammenklang *C–G* erhält seine Verbindung durch den Terzton *e*.

An der gespannten Saite *C* ist der Octavton die Hälfte der Saitenlänge; der Quintton *G* zwei Drittel, der Terzton *e* vier Fünftel derselben. Die Octav ist somit aber ein Einfaches: **eine** Hälfte; die Quint ein Zweifaches: **zwei** Drittel; die Terz ein Vierfaches: **vier** Fünftel des respectiven Maasses, wonach jedes dieser Intervalle mit dem Grundtone verglichen werden kann: die Octav durch die Hälfte, die Quint durch das Drittel, die Terz durch das Fünftel.



Nun ist aber in diesem Vergleiche von 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{5}$ nicht der N e n n e r die Grösse oder Quantität, welche zu bestimmender Bedeutung kommt, sondern der Z ä h l e r; das klingend real Vorhandene ist es, was in der Octav als Einfaches, in der Quint als Zweifaches, in der Terz als Vierfaches enthalten ist und vernommen wird. Man hört im Octavtone *C*, mit dem Grundton *C* angeschlagen, ein Einfaches, im Quinttone *G*, mit dem Grundtone angeschlagen, ein Zweifaches, in dem Terztone *e*, mit dem Grundtone angeschlagen, ein Vierfaches. *G* wird mit dem tieferen *C* zusammenklingend, in sich selbst ein Getrenntes. Nicht der Zwischenraum, die Kluft zwischen *C* und *G* ist es, was als Trennung im Quintintervall vernommen wird; sondern die Trennung wird im Quinttone selbst durch seinen Zusammenklang mit dem Grundtone bewirkt und vernommen. In dem Vierfachen der Terz hören wir das Zweifache des Zweifachen: eine Multiplication durch sich selbst: 2 mal 2. In jeder Multiplication wird die zu multiplicirende Grösse als Einheit gesetzt. In zweimal drei ist d r e i eine Einheit, welche zweimal genommen wird; in dreimal zwei ist z w e i die Einheit, welche dreimal genommen wird. In zweimal zwei aber ist der Multiplicand gleichgesetzt dem Multiplicator. Die Z w e i h e i t als zweimal zu nehmende E i n h e i t. Der Unterschied der Einheit und Mehrheit, wie er in 2 mal 3 und 3 mal 2 besteht, ist in 2 mal 2 aufgehoben, wie er es auch in 3 mal 3, sowie in jeder andern quadratischen Grösse sein würde. Es enthält aber nur das Zweifache, das Doppelte, direct verständlichen Gegensatz zu sich selbst; im Dreifachen würde dem Einen ein Doppeltes, dem Doppelten ein Einfaches gegenüber stehen. Drei Viertel der ganzen Saitenlänge lassen bekanntlich die Quart erklingen:

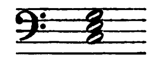


Diese beiden Töne ergeben das Intervall: Hier hört man aber sogleich *F* als den Hauptton und *C* als ein tiefer liegendes Relatives zu ihm: *F* ist das Ganze, von welchem *C*, als doppelte zwei Drittel, als Quint in tieferer Octav vernommen wird. Noch weniger wie hier, bei Drei- und Vierfachem, würde bei andern Zusammenstellungen eine direct verständliche Relation resultiren können.

Abgesehen aber von aller theoretischen Untersuchung und Erklärung ist es dem Gefühle ganz sichere Thatsache, dass ausser den Intervallen von Quint und Terz und ihren Umkehrungen, der Quart und Sext, es eine weitere Consonanz nicht mehr giebt: es lässt sich dem Dreiklange kein Ton zusetzen, der nicht dissonant würde.

Auf den Unterschied einer grossen und kleinen Terz werden wir bald zu sprechen kommen. So wenig aber es zweierlei Quinten und Octaven giebt, kann dem harmonischen Begriffe nach es zweierlei Terzen geben. Die sogenannte kleine Terz wird deshalb nicht weniger ihren Platz in der Harmonie behalten und wird eben auch ihren Namen behalten müssen.

In dem Zusammenklange *C e G*



hören wir eine Einheit, den Grundton *C*, mit welchem die Quint *G*, in *C–G*, als Zweiheit erklingt, welche letztere in *e*, als *CeG*, sich zur Einheit der Zweiheit verbindet.

Der Quintton ist nicht an sich eine Quint; der Ton *G* ist an sich eine Einheit, wie es der Ton *C* ist: zur Quint, zu $\frac{2}{3}$, also einem Zweifachen, wird er erst in seiner Relation zum Grundtone *C*; ebenso wie der Terzton *e*, der an sich auch Einheit ist, durch seine Relation zu *C* erst Terz, $\frac{4}{5}$, Vierfaches, d. i. zweimal Zweifaches wird. Das an sich Ganze des Quinttones und des Terztones wird an dem Maasse, durch das er dem Ganzen des Grundtones sich vergleicht, ein Zweifaches und ein Vierfaches.

Es wird immer schwer sein, ja es wird vergeblich bleiben, den Lebensprocess des harmonischen Zusammenklingens mit Worten erklären zu wollen. Das zu Erklärende steht klar vor uns und entzieht sich doch der Erklärung. »Jedes Natürliche«, sagt Goethe, »ist ein frisch ausgesprochenes Wort Gottes« — das Wort spricht uns an als ein unzweideutiger Ausdruck von Wahrheit und Wirklichkeit; sobald wir ihm durch Wörter erklärend beikommen wollen, ist die Mehrdeutigkeit und die Möglichkeit des Missverständnisses da. Wo Zwei dasselbe fühlen, wird jeder von ihnen sich etwas Anderes dabei denken können, und wenn jeder sein Gedachtes ausspricht, kann für einen Dritten die Gefühlsübereinstimmung der Beiden leicht unerkennbar werden. —

Der Accord, der Dreiklang, ist auch ein »Wort Gottes«, das Jeden anspricht, dessen Wesen wir begreifen können, dessen Erklärung auszusprechen wir versuchen können. Es darf aber die Zuversicht nicht zu gross sein, dass der Andere bei unseren Worten denkend dasselbe empfinde, was wir empfindend gedacht haben. Die Zahlen I, II, III, in denen wir das Abstractum der Intervalle Octav, Quint und Terz finden, werden, nur als Zahlen genommen, Keinem den harmonischen Begriff erschliessen, man wird sie nothwendig erst in einer concreten, in einer verkörperten

Bedeutung fassen müssen, um ihren Bezug zu fühlen zu der Wirkung, die der Dreiklang auf uns ausübt.

Dass wir die Octav als die Einheit fühlen und betrachten, die Quint als den Gegensatz, als die sich entgegengesetzte Einheit, die Einheit, die selbst zu einem Andern bestimmt ausser sich erscheint, die Terz endlich, dieses Eine und Andere — also Octav und Quint zugleich in sich setzt, sie in Eins übergehen lässt, das wird ein ganz verständlicher Process und Begriff, wenn wir eben selbst den Gegensatz der Erklärung und der Sache, die beide, wenn die Erklärung richtig ist, denselben Inhalt haben müssen, zu jenem dritten Begriffsmoment vereinigen können, die das Entgegengesetzte in der Einheit wieder aufgehen lässt, wie wir Grundton und Quint mit der verbindenden Terz nicht mehr als getrennte Momente vernehmen, sondern als einen Einheits-Zusammenklang, als eine Ganzheit in ihren Theilen, einen Körper in seinen Gliedern, eine Totalität in ihren unterscheidbaren Begriffsmomenten verstehend fühlen und fühlend verstehen, den Gegenstand der Erklärung als Eins mit der Erklärung des Gegenstandes, sodass die Sache sich selbst erkläre, die Anschauung auch den Begriff enthalte.

Die Begriffe von Einheit und Gegensatz sind hier keine andern, als sie es im ganz gemeinen Sinne sind. Es ist aber im Vorigen für die Octav, als dem Einheitsintervalle, öfters der Grundton selbst gesetzt worden: die Octav ist die b e s t i m m t e, mit sich vermittelte Einheit; der Grundton die a b s o l u t e, die unmittelbare. Im Zusammenklange mit Quint und Terz, die durch den Grundton zu ihrer Bedeutung bestimmt werden, hat jener aber Relation zu seinen Bestimmungen erhalten und wird durch diese selbst auch ein Bestimmtes, ein in Quint und Terz bestimmter Grundton, daher die Octav beim Zusammenklange des Grundtones mit den andern Intervallen zur Accordbildung nicht

mehr erforderlich ist. Die Einheit ist immer das, woran die Nichteinheit des Andern eine verständige Bestimmung erhält.

Der Gegensatz in der Quint ist der Gegensatz überhaupt nach seinem allgemeinen abstracten Begriffe, den man auch im trivialen Sinne nicht anders verstehen kann, als im streng wissenschaftlichen. Es ist gesagt worden, dass in der Quint dasselbe sich selbst entgegengesetzt sei. Wenn wir Verschiedenes sich entgegensetzen, so kann es doch nur geschehen, indem das Verschiedene gegenseitig auf sich bezogen wird; dann hat die Relation des Einen zum Andern den Gegensatz der Relation des Andern zum Einen. Der Begriff einer rothen Kugel hat das Rundsein und das Rothsein zu seinen zu unterscheidenden Momenten. Der Gegensatz an diesen ist aber nicht die Form an sich und die Farbe an sich, das sind nur differente, ganz unvergleichbare Dinge. Wenn die rothe Kugel in ihrer absoluten Ganzheit eine Einheit ist, und als solche uns als Octav gelten kann, so werden wir einen Gegensatz, in welchem sie sich selbst als Anderes sich entgegensetzt, darin finden können, wenn wir an ihr das rothe — Rundsein von dem runden — Rothsein unterscheiden. Beides ist in dem Begriffe der rothen Kugel enthalten und ist das Eine doch der Gegensatz des Andern. In der Wirklichkeit des Dinges ist aber das rothe — Rundsein vom runden — Rothsein nicht getrennt, die Unterscheidung besteht nur in der verständigen Betrachtung und Auseinandersetzung, in einer Abstraction von dem wirklichen Dasein des Dinges, das für sich von solchen Unterschieden nicht weiss, und so muss, zur Wirklichkeit zu gelangen, der Begriff auch diese Trennung aufheben, mit der Unterscheidung auch wieder das Ganze fassen. Dem Natursinne wird der Dreiklang nicht als ein aus Grundton, Quint und Terz zur Einheit componirtes Mannichfaltige, sondern als Einheit selbst, als unmittelbar concret gegebene sich fühlen lassen, die ihm ebensowenig in ihre Theile aus-

einandergeht, als sie aus ihnen erst zusammengetreten erscheint. Und ein solches Einheitswesen ist er auch in der That und Wirklichkeit, ein organisches Einheitswesen, ein Einheitsmoment höherer Ordnung, wie der einzelne Ton es auf einer vorangegangenen niederen Stufe schon ist, der auch einen Gegensatz von Einem zu sich als Anderem in sich hat und durch diese Auflösung wirksam ist. Es würde zu weit führen und den Fortgang zu sehr aufhalten, wenn wir die Natur des Klanges hier weiter verfolgen wollten; an anderem Orte findet sich dazu wohl passendere Gelegenheit. (Siehe Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft und Geschichte der Musik. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1862. Artikel: Klang.)

Wie wir, den ganzen Begriff eines Dinges zu fassen, bei dem unterscheidenden Gegensatz verständiger Betrachtung nicht stehen bleiben dürfen, so ist es doch ebensowenig ein Zurückgehen zu nennen auf die frühere Totalitätsanschauung, was uns die verlustig gegangene Einheit wieder gewinnen lässt; zur unmittelbaren Einheit kann und soll es nicht zurückgehen nach der Unterscheidung des Unterscheidbaren, aber zur vermittelten: zur Einheit der Einigkeit. Das ist nicht ein Zurückgehen, es ist ein Fortgang zur Wahrheit der Wirklichkeit, wie zur Wirklichkeit der Wahrheit.

Die Einheitsstörung, welche die zu dem zuerst allein angeschlagenen Grundtone hinzutretende Quint fühlen lässt, wird nicht aufgehoben, wenn wir das Mitklingen der Quint aufhören lassen: einmal gehört, lässt sie den Grundton zu seiner Selbstgenügsamkeit doch nicht wieder gelangen:



Die Quinttrennung wird nicht durch die Octaveinheit, sie wird nur durch die Terzverbindung befriedigend aufgehoben.

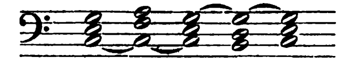


Dem Dreiklange, den wir als Hauptdreiklang den tonischen nennen, stehen seine beiden Dominantdreiklänge gegenüber: dem *C*-Durdreiklange der *F*-Durdreiklang als Unterdominant, der *G*-Durdreiklang als Oberdominant. Der Unterdominantdreiklang hat den Grundton des tonischen zur Quint, der Oberdominantdreiklang hat die Quint des tonischen zum Grundtone. Das ist abermals der Widerspruch der Einheit von *C* und *G*. Wir nennen den Inbegriff dieser drei Dreiklänge:

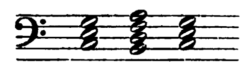
Tonart.



In dieser als Accord erscheinenden Zusammenstellung kann die Dreiklangsverbindung nicht vorkommen, in dieser Gestalt in Noten ausgedrückt gewährt sie auch dem Auge keine Anschauung des tonartlichen Wesens, dieses kommt nicht im Zusammenklange allein, es kommt erst in der Aufeinanderfolge von Zusammenklängen zum Ausdrucke. Die Aufeinanderfolge der drei Dreiklänge, in welchen die Tonart besteht, stellt sich aber so dar:

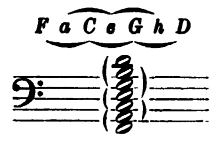


Auch die nachstehende Folge lässt die Tonart nach ihrem ganzen Inhalte erkennen:

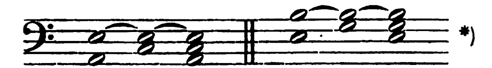


Molldreiklang und verminderte Dreiklänge.

Zwischen dem tonischen und den beiden Dominantdreiklängen ergeben sich zwei Dreiklänge mit sogenannt kleiner Terz : die Mollaccorde *a–C–e* und *e–G–h*:



Nach dem, was vorher über die Natur und Bedeutung der drei harmonischen Intervalle gesagt worden ist, kann in theoretischem Sinne von einer andern als dort nachgewiesenen Terz, der sogenannten grossen Terz, so wenig die Rede sein, wie von einer andern als der reinen Quint und der reinen Octav. Wenn wir die Terz nun im Accord *a–C–e* aufsuchen, so besteht sie nicht zwischen den Tönen *a–C*, sondern zwischen den Tönen *C–e*; im Accord *e–G–h* nicht zwischen *e–G*, sondern zwischen *G–h*. Der Molldreiklang ist damit ein Accord, der den Zusammenklang seiner zwei Intervalle, der Quint und Terz, nicht im Grundtone, sondern im Quinttone findet.

 *)

*) Es wird zur Einstimmung des Orchester-*a'* nach der Orgel oder dem Clavier bekanntlich der *D*-Mollaccord angeschlagen und zwar in der Lage ; man könnte wohl fragen, warum nicht der *D*-Duraccord zur Stimmung angegeben wird. Im *D*-Mollaccord ist aber, wie wir oben sehen, der Ton *a'*, um den es bei der Stimmung der Violinen sich hauptsächlich handelt, mehr hervortretend, als im *D*-Duraccord, der das *a'* nur als Quint hören lässt, im *D*-Mollaccord ist *a'* als Quint und als Terz, also doppelt bestimmt. Der Gebrauch, nach diesem Accord zu stimmen, ist so allgemein angenommen, dass er wohl einen Grund haben muss. Der Duraccord hebt den Grundton, der Mollaccord die Quint hauptsächlich hervor.

Das Intervall *a–C* im ersten, wie das Intervall *e–G* im letzteren ist nicht von Grundbedeutung; *a–C* findet erst in *e*, *e–G* in *h* erst seine indirecte Verbindung in der gemeinschaftlichen Beziehung zu einem dritten, eben wie das erste Intervall im *F*–Durdreiklange sie in *F*, das zweite im *C*–Durdreiklange sie in *C* finden würde. Direct haben Töne, die nicht eins der drei Grundintervalle bilden, keine verständliche Beziehung zu einander.

So enthält nun das Tonartsystem in seinen drei Durdreiklängen auch zwei Molldreiklänge. Wir wissen aber auch von einem sogenannten verminderten Dreiklange, der auf der siebenten Stufe, auf dem Leittone seinen Sitz hat, *h D F*, und wollen ausser diesem noch von einem andern sprechen, der, weniger allgemein bekannt und benannt als solcher, auf der zweiten Stufe besteht: *D F a*, indem wir sogleich aussprechen wollen, dass ein wirklicher *D*–Molldreiklang innerhalb der *C*–Durtonart nicht vorkommen kann.

Die verminderten Dreiklänge stehen an der Grenze des Tonartsystems. Der Dreiklang *h D F* hat die Oberdominantterz zum Grundtone, seine Quint würde *fis*, der *G*–Durtonart gehörig, sein: er kann nur zu *F*, dem Unterdominantgrundtone, greifen. Das Tonartsystem schliesst sich durch *h D F* in sich selbst zusammen. Ebenso würde aber die Unterdominantterz *a* als Quint die der *F*–Durtonart gehörige Terz von *B* zum Grundtone verlangen. Sie kann innerhalb der *C*–Durtonart nur nach *D*, der Oberdominantquint, langen. So bleiben diese beiden Accorde, *h D F* und *D F a*, ohne Quint, man nennt sie verminderte Dreiklänge. Nur der erstere, *h D F*, aber, der Dreiklang der siebenten Stufe, ist in der Durtonart allgemein mit diesem Namen genannt.

So gern hier Alles vermieden werden soll, was das Aussehen von complicirter Berechnung erhält, so ist ein kleiner Ansatz von Intervallenangabe, nach Zahlen-Bestimmung

zum Beweise des Obengesagten: dass nämlich die C–Durtonart keinen D–Molldreiklang enthalten kann, nicht zu umgehen. Es gilt eben ein für allemal zu zeigen, dass die grosse Terz eines Grundtones eine von dessen vierter Quint verschiedene Tonstufe sei; dass z. B. das e als Terz von C verschieden sei von dem E in der Quintreihe $C–G–D–A–E$.

Die Saitenlänge des Quinttones beträgt bekanntlich $\frac{2}{3}$ der als 1 gesetzten Saitenlänge des Grundtones. Die Saitenlänge des Terztones ebenso $\frac{4}{5}$. Hiernach werden für die Töne der Reihe $C-G-D-A-E$ die Saitenlängen sich ergeben als

$$\begin{matrix} C : G : D & : A & : E \\ 1 : \frac{2}{3} : \frac{2}{3} \cdot \frac{2}{3} = \frac{4}{9} & : \frac{2}{3} \cdot \frac{4}{9} = \frac{8}{27} & : \frac{2}{3} \cdot \frac{8}{27} = \frac{16}{81}. \end{matrix}$$

Der Ton E als vierte Quint von C hat die Saitenlänge $\frac{16}{81}$ $(\frac{2^4}{3^4})$ des als 1 gesetzten C. Die Saitenlänge des Tones e, als Terz von C, beträgt $\frac{4}{5}$ der Einheit des Grundtones. In dieser Stellung, wo $e = \frac{4}{5}$ die nächste Terz, $E = \frac{16}{81}$ die vierte Quint von C ist, sind die Töne nicht zu vergleichen. Durch die Quintprogression ist der Ton E $\frac{16}{81}$ in die dritte höhere Octav gekommen: wir wollen ihn mit e $\frac{4}{5}$ verglichen wissen. Hierzu ist erforderlich, dass das Terz–e eine Octav erhöhet, das Quint–E eine Octav vertieft werde:



Dadurch kommen beide in dieselbe Octavlage, und es kann sich zeigen, ob sie gleiche oder verschiedene Tonhöhe haben. Die höhere Octav des Terz–$e = \frac{4}{5}$ hat die halbe Saitenlänge, somit $\frac{2}{5}$, zu ihrem Maasse. Die tiefere Octav der Quint $E = \frac{16}{81}$ misst das Doppelte $\frac{32}{81}$. Es ergeben demnach die beiden Töne e und E, in nächste Nähe zu einander gesetzt, die Saitenlängen $\overset{e}{\frac{2}{5}} : \overset{E}{\frac{32}{81}}$. Beide Brüche auf gleichen Nenner gebracht, erhalten wir das Verhältniss ausgedrückt

als $\underset{e}{\frac{162}{405}} : \underset{E}{\frac{160}{405}} = \underset{e}{81} : \underset{E}{80}$, woraus hervorgeht, dass der Ton *e* als Terz von *C* grössere Saitenlänge hat, mithin tiefer ist als der Ton *E*, die vierte Quint von *C*.

Nach der von uns angenommenen Weise, die Töne der Quintreihe mit grossen, die zwischenliegenden Terztöne mit kleinen Buchstaben zu bezeichnen, wird nun diese Saitenlängendifferenz und damit die Differenz der Klanghöhe solcher Töne, die als Quinttöne und Terztöne unter gleichem Namen in der Reihe vorkommen, überall auf ganz gleiche Weise bestehen, wie zwischen den hier berechneten Tönen *e* und *E*.

Das System der *C*-Durtonart enthält den Ton *D* als Quint von *G* und den Ton *a* als Terz von *F*. Die reine Quint von *D* ist aber *A* (im Dreiklang *D fis A*, der *G*-Durtonart gehörig), sonach kann *a*, welches zu *A* im Verhältniss 81 : 80 steht,*) d. h. tiefer als *A* ist, die Quint von *D* nicht sein, und der Dreiklang der zweiten Stufe der *C*-Durtonart ist nicht der *D*-Mollaccord: es fehlt ihm, eben wie dem als vermindert bekannten der siebenten Stufe, die reine Quint.

Im Durdreiklange wie im Molldreiklange finden wir ausser den directen Intervallen der Quint und Terz noch das indirecte der sogenannten kleinen Terz. Der Durdreiklang enthält sie zwischen dem mittleren und höchsten, der Molldreiklang zwischen dem tiefsten und mittleren Tone. Im Dreiklange *Ceg* ist *eg*, im Dreiklange *aCe* ist *aC* kleine Terz. Wenn wir das Saitenlängenverhältniss dieses Intervalles wissen wollen, das in sich eine directe Bedeutung nicht hat, wie die Intervalle, die sich in abstracter Grösse als 1, 2 und 4 ergaben und damit sich in dem Sinne aussprachen, wie er vorher erklärt wurde, so ist dasselbe leicht

---

*) Nämlich nach Saitenlängen; nach der Zahl der Schwingungen findet das umgekehrte Verhältniss statt.

zu finden, indem wir die Terz $\frac{4}{5}$ zur Quint $\frac{2}{3}$ vergleichen, z. B. *e* zu *G*:

$$\frac{4}{5} : \frac{2}{3} = \frac{12}{15} : \frac{10}{15} = 6 : 5.$$

Der Ton der kleinen Terz hat $\frac{5}{6}$ der Saitenlänge des Grundtones.

In unseren zwei verminderten Dreiklängen der *C*–Durtonart *hDF* und *DFa* finden wir aber das Verhältniss 6 : 5 zwischen den Tönen *D* und *F* nicht, wenn auch Claviatur und Notenschrift einen Unterschied des Intervalles *D–F* und der kleinen Terz nicht gewahren lassen. Es ist ohne neue Berechnung schon zu schliessen, nach dem was über die Differenz der Terztöne von den gleichnamigen Quinttönen der Dreiklangsreihe schon gesagt ist, dass, wenn in dieser Reihe das unterhalb *F* liegende *d*, als Terz des *B*–Durdreiklanges, mit *F* eine kleine Terz 6 : 5 bildet, das *D* als dritte Quint von *F*, wie es als Quint des Oberdominantaccordes in der *C*–Durtonart nur vorkommen kann, zu dem *F*, als Unterdominantgrundton der Tonart, dasselbe Intervall nicht bilden kann. Das Intervall *D–F* ist nicht 6 : 5, sondern 32 : 27, von 6 : 5, wie die Berechnung leicht ergeben würde, wieder durch die Differenz 81 : 80 verschieden; mit einem Wort aber nicht kleine Terz und an sich überhaupt so wenig, als die Intervalle *h–F* und *D–a*, etwas für den Fortbestand Zusammengehöriges, wie es Quint und Terz sind, und wir vernehmen ihn als einen der weiteren Folge, der Auflösung bedürftigen Zusammenklang.

Es ist sonach unrichtig, zu sagen, der verminderte Dreiklang *hDF* bestehe aus zwei kleinen Terzen: die kleine Terz ist nur zwischen den Tönen *h* und *D* enthalten, die Töne *D* und *F* bilden das Intervall 32 : 27, das **nicht** kleine Terz ist. Der verminderte Dreiklang *DFa* besteht aus eben diesem Intervall *D–F* und der grossen Terz *F–a*. Die Quint fehlt dem Accord *DFa*, wie dem Accord

hDF; wie es nach unserer Bezeichnung wie in diesem so in allen Fällen immer leicht zu erkennen sein wird, da Quintverhältnisse nur unter grossen oder unter kleinen (*C–G*, *a–e*); Terzen, grosse wie kleine, nur unter grossen und kleinen Buchstaben (*C–e*, *G–h*, später auch *c–E*, *g–H*) vorkommen können, *D–F* also so wenig kleine Terz, wie *D–a* Quint sein kann. Wir begegnen später noch mehreren solchen Intervallen und Accorden, die bei völlig gleicher Beschaffenheit mit anderen nach der Notenschrift doch innerlich an Wesen und Wirkung sehr verschieden sind, und diese Verschiedenheit eben auch am Clavier empfinden lassen, wo Intonationsunterschiede wie der des Verhältnisses 81 : 80, oder der, welcher zwischen der chromatischen und der Leittonsfortschreitung, zwischen *C–cis* und *C–des* besteht, real doch nicht vernommen werden können, weil sie durch die Temperatur ausgeglichen, überhaupt aber für die verschiedenen Bestimmungen verschiedene Tasten am Instrument nicht vorhanden sind. Wir hören aber den Ton in seiner harmonischen Bedeutung auch wo er der akustischen Reinheit nicht ganz entspricht, wie wir überhaupt unreine Intonation nicht in ihrer Unreinheit, sondern nur im Sinne der reinen, in der Substitution des richtigen Tones für den von der Richtigkeit abweichenden verstehen können.

Andere Dissonanz-Dreiklänge als die beiden hier genannten werden bei Betrachtung der Molltonart ihre Erklärung finden.

Wie überhaupt aber so weit auseinanderliegende Töne des Tonartsystems wie *D* und *F*, die Oberdominantquint und der Unterdominantgrundton, auf natürliche, sich selbst bestimmende Weise zusammentreten können, wird die Accordbewegung uns zeigen; denn als eine willkührliche äussere Zusammenstellung hat kein Intervall einen Sinn. Alle wirklichen Dreiklänge des Tonartsystems *FaC*, *aCe*,

CeG, *eGh*, *GhD* können ihrer Natur nach frei auftreten; Glieder der Tonart, sind sie zugleich auch selbständige Accorde, die nicht an diese Tonart ausschliesslich gebunden sind. Die Dissonanz-Dreiklänge *hDF*, *DFa* aber sind solche freie Accorde nicht, sie gehören dem bestimmten Systeme an, sind in keinem andern möglich und sind nothwendig erst aus einer Folge hervorgegangen: sie können keinen Anfang bilden.

Die tonische Terz *e* schreitet in der Accordbewegung nach *F* oder *D* fort. Das Intervall *D–F* geht aus einer Doppelbewegung des *e* nach *F* und *D* hervor, nicht in dem Sinne, dass ein doppeltes *e* real dagewesen sein müsse, wo *D–F* in der Harmonie vorkommt, vielmehr in dem, dass bei dem Intervall *D–F*, welches die Grenzen der Tonart verbunden enthält, die Einheitsmitte getrennt worden ist, wie es in dem Zusammenklange *D–F* (*hDF*) auch empfunden wird, der nach der Verbindung mit *e* (*C–e*) strebt, die aufgehobene Einheit wieder herzustellen. Wir werden dies Trennungsintervall, den Zusammenklang des Unterdominantgrundtones mit der Oberdominantquint, das sich zwar schon durch das Nebeneinanderstehen zweier grosser Buchstaben von der Terz unterscheidet, künftig noch durch eine Trennung in der schriftlichen Bezeichnung kenntlich machen: in *C*dur *D/F*, in *G*dur *A/C*, in *F*dur *G/B* u. s. w.

Der Molldreiklang als wesentliche Bestimmung des Molltonartsystems.

In dem Systeme der Durtonart haben wir den Molldreiklang gefunden, wie er auf der dritten und auf der sechsten Stufe der Leiter, auf der Unterdominantterz als *aCe* und auf der tonischen Terz als *eGh* sich ergiebt. In diesen beiden Fällen erscheint er aber mehr als Zwischenaccord, aus dem Material und Gefüge vorausgesetzter Durdreiklänge

hervorgehend. Eine andere Bedeutung hat der Molldreiklang, wenn er in eigner Bestimmung auftritt.

Der Molldreiklang hat, wie wir gesehen haben, seinen die beiden Intervalle der Quint und Terz verbindenden Zusammenklang nicht im Grundtone, wie der Duraccord, sondern in der Quint. Im *A*-Molldreiklange z. B. ist es der Ton *e*, der zu *a* Quint, zu *C* Terz ist. Wie beide Intervalle in diesem Tone, in der Quint, ihren Zusammenklang finden, so ist diese Dreiklangsform überhaupt als eine der Durdreiklangsform, die im Grundtone ihre Einheit findet, entgegengesetzte zu betrachten.

Im Durdreiklange *CeG* ist *C–G* Quint, *C–e* Terz: der Grundton *C* hat Quint und Terz. Im *A*moll-Dreiklange *aCe* ist *a–e* Quint, *C–e* Terz: das Einheitsmoment *e* ist hier nicht ein habendes, sondern ein gehabtes: *e* ist von *a* als Quint, von *C* als Terz bestimmt oder abhängig, es ist der verbindende, die beiden Intervalle zusammenhaltende Ton hier nicht actives, sondern passives, nicht bestimmendes, sondern bestimmtes Einheitsmoment. Der Molldreiklang hat damit eben Natur und Ausdruck der Abhängigkeit, des Leidens.

Setzen wir nun denselben Ton zuerst als actives, dann, im Widerspruch, als passives Einheitsmoment, so erhalten wir, wenn wir die Bildung von *G* wollen ausgehen lassen:

G H D	*C es G*	←0→ *C es G h D*
I — II	I — II	II I

CesG ist der Widerspruch von *GhD*. In *GhD* hat *G* Quint und Terz; in *CesG* wird *G* von *C* als Quint, von *es* als Terz gehabt.

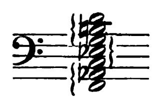
Diese passive Bedeutung als hauptsächlich gelten sollende zu bestimmen, wird der Accord *CesG*, wie der tonische Dreiklang *CeG* des Durtonartsystems, wieder zur Mitte von drei Dreiklängen werden müssen. Nicht, dass er nach

unsrer Vorstellung es räumlich wird, das Wesentliche ist, dass er es zeitlich sein muss, dass er zwischen Vorausgegangenem und Nachfolgendem zu stehen kommt und so die Bedeutung des zeitlich Wirklichen, der Gegenwart erhält zwischen Zukunft und Vergangenheit. Der Dreiklang *C es G* wird, wie er seinen vorangegangenen Oberdominantaccord hat, auch seinen Unterdominantaccord als nachfolgenden erhalten müssen. Dieser aber kann ein anderer nicht sein, als der *F*-Molldreiklang, denn es ist eine Weiterbildung aus dem Anfange

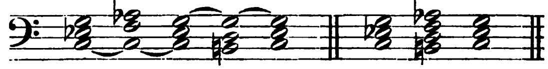
C es G h D

nach der Unterdominantseite nur in Molldreiklängen, wie nach der Oberdominantseite nur in Durdreiklängen möglich. Der nächste Dreiklang nach dieser wird *D fis A*, der nächste nach jener der Dreiklang *F as C* sein. Das Tonartsystem, welches den *C* moll-Accord zur Mitte hat, wird demnach in der Dreiklangsreihe

F as C es G h D



bestehen müssen, die in ihrer melodisch-harmonischen Auseinandersetzung so erscheint:



Suchen wir in diesem Systeme die Dreiklänge auf, die ausser den drei schon gegebenen darin enthalten sind, so findet sich nächst dem Oberdominantdreiklange, von welchem, als der positiven Voraussetzung, das Tonartsystem ausgegangen ist, der Duraccord nur einmal noch und zwar auf der sechsten Leiterstufe, auf der Unterdominantterz vor: *as C es.* Die zweite und siebente Stufe tragen verminderte Dreiklänge *D/F as* und *h D/F.* Sie sind, eben wie

im Durtonartsysteme, unter sich verschieden. Der Dreiklang der zweiten Stufe ist hier aber als verminderter unzweideutig zu erkennen: seine Quint ist auch in der Notenschrift, wie auf der Claviatur, nicht mit der reinen Quint zu verwechseln, wie es bei der Quint des Dursystems an dieser Stelle bei *D-a* geschehen kann, wenn man die Natur des Accordes nicht beachtet. Der Dreiklang auf der tonischen Mollterz, *es G h*, ist der sogenannte übermässige, sein mittlerer Ton *G* ist nach beiden Seiten bezogen, nach *es* und nach *h*, und diese beiden Töne finden ebenfalls blos in ihm eine indirecte Beziehung zu einander, direct haben sie keine. Directe Intervalle können nur Octav, Quint und (grosse) Terz sein.

Die Molldurtonart.

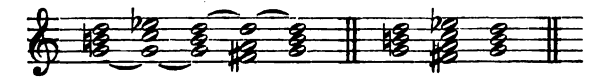
Wenn der Durdreiklang *G h D* des Molltonartsystemes als tonischer, als Mitte, gesetzt wird, so bildet sich eine Tonart, die nur zur Unterdominant einen Molldreiklang erhält, die Tonart

C es G h D fis A



Diese Tonart enthält die Negation des Durdreiklanges, wie das Molltonartsystem, als eine wesentliche Bestimmung, setzt aber dieselbe nicht als Hauptsache, als tonische Mitte, sondern lässt als diese noch den Durdreiklang gelten, wodurch der Molldreiklang nur in die Unterdominantbedeutung zu stehen kommt.

Sie bewegt sich harmonisch-melodisch in den Accorden:



Ihr Charakter und der Unterschied vom Durtonartsysteme ist die kleine sechste Stufe bei tonischer Durterz.

Für dieses Tonsystem, das zwar nicht wie das Dur- und Mollsystem als Grundtonart eines ganzen Musikstückes, wohl aber in einzelnen harmonischen Combinationen viel zur Anwendung kommt, finden wir keinen besonderen Namen vor.

Ich habe es (Die Natur der Harmonik und Metrik) Molldurtonartsystem genannt; *) eine Benennung, die sehr gern dem Vorschlag einer bessern weichen wird.

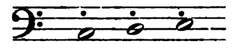
Die verminderten Dreiklänge in diesem System sind nothwendig dieselben wie in der Molltonart, da sie nur in Eigenschaften der Dominantdreiklänge beruhen und diese dieselben wie dort sind: ein Oberdominant-Durdreiklang und ein Unterdominant-Molldreiklang. Den übermässigen Dreiklang, der in der Molltonart auf der tonischen Terz seinen Sitz hat, findet man in der Molldurtonart auf der Unterdominantterz.

Tonleiter in der Durtonart.

Die Tonleiter bewegt sich, auf- und absteigend, in Secundfortschreitungen durch die harmonisch bestimmten Töne der Tonart. Der melodisch nächste Ton einer solchen Fortschreitung kann aber auch in der Leiter immer nur ein harmonisch vermittelter sein. Die zweite Stufe der *C*dur-Leiter, der Ton *D*, ist bestimmt nur zu fassen, oder frei zu intoniren als Quint des *G*–Durdreiklanges, die dritte Stufe *e* nur als Terz des *C*–Durdreiklanges, und so erhalten diese drei Töne *CDe* als Secundfortschreitungen aus dem blei-

*) In Moritz Hauptmann's »Natur der Harmonik und der Metrik« ist die Entwickelung des Molldurtonartsystems Seite 39 zu finden. Anm. des Herausgebers.

benden *G* ihre Bestimmung: es ist in der Fortschreitung *C D e* der Ton *G* der bindende Halt:



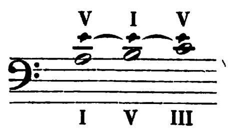
Es ist der Ton *G*, an welchem, nach dem bestimmten *C*, die Töne *D* und *e* sich als weitere Leiterstufen bestimmen. Vom Tone *e* nach *F* ist es der Grundton *C* selbst, der für *F* eine Bestimmung abgiebt, ebenso werden durch *C* die Stufen *G* und *a* bestimmt. Von *C* bis in die Sext *a* ist sonach der Stufengang



Die von *C* aus aufsteigende Bewegung wird in *D* fixirt durch das Grundton–werden des *G*, das zu Anfang Quint war; in *e*, durch das wieder Quint–werden des *G*; in *F*, durch das Quint–werden des *C*, das im Zusammenklang mit *e* Grundton war; in *G*, durch das wieder Grundton–werden des *C*; in *a*, durch das neue Quint–werden des *C*. So ist es ein wiederholtes Umschlagen in das Entgegengesetzte an der Quint und am Grundtone, was den ersten sechs Stufen der Leiter ihre Bestimmung giebt. Diese Leitertöne treten aber selbst in der Folge von Grundton, Quint und Terz auf: *C* ist tonischer Grundton, *D* Oberdominantquint, *e* ist tonische Terz; *F* ist Unterdominantgrundton, *G* tonische Quint, *a* Unterdominantterz.

Für den Uebergang von der sechsten zu einer siebenten Stufe ist in den drei Hauptdreiklängen der Tonart eine Vermittlung nicht geboten. Die siebente Stufe ist *h*, die Oberdominantterz, die sechste ist *a*, die Unterdominantterz, und zwischen Unter- und Oberdominantdreiklang eine Verbindung nicht da. Daher an dieser Stelle auch eine Unterbrechung des leichten Fortganges, wie er bei den ersten sechs Tönen der Leiter sich ergiebt, bemerklich gefühlt

wird. Von der sechsten Stufe ist aufsteigend nur eine weitere Folge zu vermitteln durch die Nebenaccorde *a C e* und *e G h*. Wenn die sechste, *a*, als Grundton des *A*-Moll-dreiklanges gesetzt wird, die siebente dann als Quint des *e*-Mollaccordes sich ihr accordisch anschliessen kann. Dann ist hier, und zwar auch für die letzte Fortschreitung *h*–*C*, in Folge der vorletzten *a*–*h*, der Ton *e* das bindende Uebergangsglied:



Für die ganze Leiter ist somit zu Anfang die Quint, in der Mitte der Grundton, zuletzt die Terz des tonischen Dreiklanges das, woran die Uebergangsbestimmungen von einem Tone zu dem andern geschehen:



An sich hat eine Secundfortschreitung keine Bestimmtheit. Nach den vorhergegangenen kurzen Angaben akustischer Verhältnissbestimmungen ist leicht einzusehen, dass die Entfernung von *C* zu *D* grösser sein muss, als die von *D* zu *e*: denn *D* als Quint der Quint wird zu *C* sich wie 4 zu 9 verhalten, als Secund wie 8 zu 9; *e* aber steht im Verhältniss zu *C* wie 4 zu 5, oder 8 zu 10, daher die drei Töne *C D e* sich wie 8 : 9 : 10 verhalten werden, die Differenz zwischen 8 und 9 aber ist $\frac{1}{9}$, zwischen 9 und 10 ist sie $\frac{1}{10}$, mithin kleiner als die erste. Für solche Unterschiede würde einer blos melodischen Stufenleiter Grund und Bestimmung fehlen, die harmonisch-melodische verlangt sie und gewährt in ihren Fortschreitungen sie ganz von selbst: wir singen *C* als Grundton, *D* als Dominant-

quint, *e* als tonische Terz, *F* als Unterdominantgrundton, *G* als tonische Quint, *a* als Unterdominantterz, *h* als Oberdominantterz, *c* als Octav des Grundtones. Die Intonation dieser Stufentöne geschieht nicht durch irgend eine Bestimmung ihrer relativen Entfernung von einander, sie wird allein nach harmonischer, nach Quint- und Terzbestimmung gefunden; die Verschiedenheit der Stufengrösse ergiebt sich daraus von selbst.

Die sechste und siebente Stufe sind hier als nebeneinanderstehende Unter- und Oberdominantterzen aufgeführt. Diese Bedeutung werden sie für das Tonartsgefühl immer hauptsächlich behaupten, wenn auch die harmonisch-melodische Vermittlung in der Leiter nur durch die tonische Terz, durch *a* und *e* im Molldreiklang geschehen musste. Es wird aber bei dem Schritt *a–h* immer nicht leicht sein, eine harmonische Folge zu finden, die nicht wenigstens einer vorübergehenden Bedeutung der oben angegebenen Vermittlung Raum giebt; denn wenn wir setzen:



so ist in der harmonischen Ausführung bei *a–h* von einem *a*- und *e*-Molldreiklange zwar nicht die Rede, aber die Fortschreitung der begleitenden Stimme von *F* nach *D* führt eben durch *e*, durch den *a* und *h* vermittelnden Ton, und dieses, wenn auch nicht ausgesprochene *e* ist es, was den Schritt von *a* nach *h*, in der *C*-Durtonart, ganz allein zu einem melodischen machen kann, was diesen Secundabstand überhaupt zum Schritt vermittelt, da er ohne diese Vermittlung immer Sprung bleibt, wie man es bei der Folge

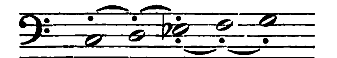


wahrnehmen wird, die zwischen *a* und *h* die Trennung deutlich fühlen lässt.

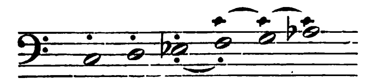
Die Tonleiter im Molltonartsystem.

Das Molltonartsystem besteht, wie früher nachgewiesen, seinem harmonischen Inhalte nach aus dem Durdreiklang der Oberdominant, dem Molldreiklang der Tonica und dem Molldreiklang der Unterdominant (vergl. p. 20).

Die Leiterfortschreitung ist hier in den ersten fünf Stufen ganz in derselben Weise vermittelt, wie in der Durtonart; zuerst durch die Quint, dann durch den Grundton.



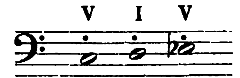
Auch die sechste Stufe, die Unterdominantterz, schliesst, durch den Grundton mit der fünften vermittelt, dieser Folge sich noch willig an:



Von hier aber nach der Oberdominantterz, von *as* nach *h*, ist entschieden eine vermittelte Folge nicht möglich: *as–h* bleibt immer ein Sprung, es kann nicht zum Schritt werden, wie es im Durtonartsystem die Secund *a–h*, zuerst auch getrennt, in der Vermittlung durch *e* werden konnte. Wenn in der Stufenfolge der Molltonart weiter gegangen werden soll als bis zur sechsten, so darf als sechste Stufe die Unterdominantterz nicht genommen werden, denn es führt diese nur zurück in die fünfte, nicht aber weiter in die siebente Stufe.

Der Ton *G* tritt in der aufsteigenden Leiter der *C*–Molltonart in der Bedeutung der tonischen Quint ein. Eine andere Bedeutung hat *G* aber im System noch als Grundton des Oberdominantdreiklanges, des Dreiklanges *G h D*. In diese letztere wird die Folge den Ton zu versetzen haben, wenn sie über die sechste hinaus will. Jetzt wird der Ton

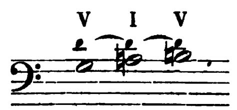
D, die Quint des Oberdominantdreiklanges, die Vermittlung, indem er, wie vorher *G*, in der Folge



dann *C*, in der Folge



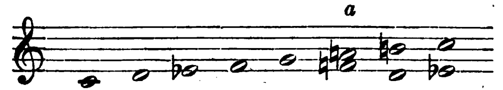
auch aus der Quintbedeutung in die des Grundtones über- und dann in die erste zurückgeht:



Es ist offenbar, dass diese grosse Sext der Molltonleiter nicht Durterz des Unterdominantdreiklanges sein kann, die in diesem System unmöglich ist. Sie ist die Quint der Oberdominantquint: nach unserer Buchstabenbezeichnung nicht *a*, sondern *A*, die Quint des über dem System nach der Durdreiklangsseite liegenden *D*-Duraccordes. Daher die Folge:



welche den Ton *A* in diesem Sinne enthält, dem Ohre ganz eingänglich ist, dagegen *a* in der Bedeutung der *F*-Durterz



ihm etwas der Natur Fremdes zumuthet.

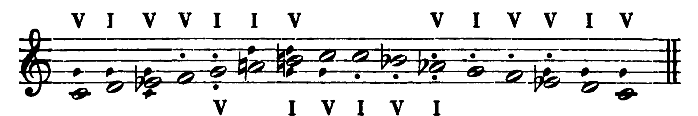
Die herabgehende Molltonleiter würde, wenn sie nach der Octav die grosse siebente Stufe ergreifen wollte, jetzt wieder nicht zu der kleinen sechsten gelangen können, darf also, wie die aufsteigende die kleine sechste zu meiden hat, diese grosse Septime, die Oberdominantterz, nicht berühren.

In der aufsteigenden Leiter ist die 8te Stufe, *C*, als tonische Octav erschienen; *C* hat die andere Bedeutung: Quint des Unterdominantdreiklanges zu sein. *F*, der Grundton die es Dreiklanges, vermittelt jetzt den Schritt von *C* nach *B*, nach der kleinen siebenten Stufe, nach welcher die kleine sechste sich durch dieselbe Vermittlung dann anschliesst.



Dieses *B* als absteigend kleine Septime der Molltonleiter ist nun ebensowenig die Mollterz des Tones *G* (*b*), als die aufsteigende grosse Sext *A* die Durterz (*a*) von *F* ist, denn der *G*-Molldreiklang ist in der *C*-Molltonart, welche den G-Durdreiklang zur ersten Bedingung hat, eben so unmöglich, wie es der *F*-Durdreiklang als Unterdominantaccord für diese Tonart ist.

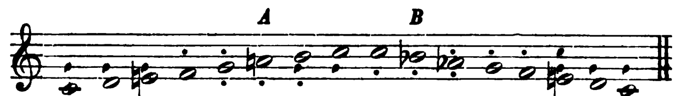
Es besteht sonach die harmonisch vermittelte Leiter der *C*-Molltonart in auf- und absteigender Bewegung in folgendem Gange:



So hat die Durtonleiter ihre Vermittlung der als Ober- und Unterdominantterzen getrennten sechsten und siebenten Stufe durch die tonische Terz, d. i. durch die **Mitte** des Tonartsystemes. Die Molltonleiter bedarf zur Fortschreitung von der fünften nach der siebenten Stufe aufsteigend die Vermittlung durch die Oberdominantquint, absteigend von der achten nach der sechsten Stufe die Vermittlung durch den Unterdominantgrundton; entgegengesetzt der Durtonart, also durch die **Grenzen** des Tonartsystemes.

Tonleiter der Moll-Dur-Tonart.

Jene Tonart, welche den Durdreiklang zum tonischen und Oberdominantaccord, zum Unterdominantaccord den Molldreiklang hat, d. h. die Tonart mit grosser Terz und kleiner Sext, erhält bis zu der fünften Stufe die Leiterfortschreitung der Durtonart, von hier aber, wenn über die sechste Stufe hinausgegangen werden soll, bis zur achten Stufe die Fortschreitung der Molltonart.



Ihre grosse sechste Stufe ist, wie im Molltonartsystem, durch die Oberdominantquint bestimmt, mithin Quint des *D*-Durdreiklanges. Ihre kleine siebente Stufe im Absteigen, durch den Unterdominantgrundton in Quintbedeutung bestimmt, ist Grundton des *B*-Molldreiklanges.

So treten in dieser, wie in der Molltonart, weitab von einander liegende Dreiklangstöne, wie hier die Quint des *D*-Dur- und der Grundton des *B*-Mollaccordes, in einem Systeme zusammen, die sich sonst fremd zu bleiben scheinen müssten.

Es ist schon bemerkt worden, dass die Stufen der Leiter in der harmonischen Ausführung nicht nothwendig die Accorde zu erhalten haben, durch welche sie in der abstract melodischen, einstimmigen Folge bestimmt werden. Ja, es ist bei dieser Bestimmung der Scalentöne von Accorden, von Dreiklängen eigentlich gar nicht die Rede, sie sind vielmehr nur Intervallbestimmungen: das *A* der *C*-Molltonleiter ist von *D* zur Quint, das *B* derselben von *F* zum Grundton bestimmt, womit allerdings jenes *A* kein anderes, als die Quint des *D*-Durdreiklanges, dieses *B* kein anderes, als der Grundton des *B*-Molldreiklanges sein kann. Sie

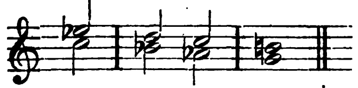
können aber mit Tönen harmonisch zusammentreten, die ihnen nicht als ihre Dreiklangsangehörigen zukommen, wie es in der harmonisch-melodischen Combination öfter geschieht; sie behalten darum nicht weniger die Natur ihrer Herkunft. In dem Gange:



wird man bei dem Intervall *A*–*F* nicht den *F*–Duraccord hören, sondern den Grundton des *F*–Molldreiklanges im Zusammenklange mit der Quint des *D*–Durdreiklanges. Der Sänger der Mittelstimme



würde in dieser Umgebung den zweiten Ton nicht in einem anderen Sinne intoniren können, wie als Quint *A* von *D*. Ebenso hört man, in derselben Tonart, in dem Gange



das Intervall *B*–*D* nicht als den *B*–Durdreiklang, sondern das Zusammentreten der Oberquint *D*, mit dem Grundtone *B*, des zur Quint gewordenen Unterdominantgrundtones *F*. Denn es ist *D* mit *es* melodisch durch *G*, *C* mit *B* durch *F* vermittelt, jenes auf der Ober–, dieses auf der Unterdominantseite des Tonartsystemes. Die Zusammenklänge *A*–*F* und *B*–*D* unterscheiden sich in diesem Vorkommen von denen *a*–*F* und *B*–*d* in der Wirkung auch auf dem Clavier, wo sie real doch nicht verschieden sein können. Es ist aber die tonartliche Beschaffenheit, was sie uns in dem Sinne hören lässt, der ihnen zukommt. Dieses Intervall, das einen Grundton mit seiner vierten Quint als Pseudo-Terz zusammenfasst, im Verhältniss 64 : 81 statt der Terz

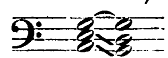
64 : 80 (4 : 5), ist im Klange von eigenthümlicher Spannung; man fühlt das Uebermaass des Umfanges von vier Quintentfernungen, der über die Grenzen eines in der Einheit zusammenzufassenden Systemes hinausgreift. Vor dem Auge als ruhige Terz erscheinend, drängt es als ein dissonantes Intervall auf's Heftigste nach Fortschreitung.

Eines anderen Dissonanzdreiklanges haben wir noch zu gedenken, der nicht aus einer Erweiterung, vielmehr aus einer Fortrückung des Tonartsystemes nach der Oberdominantseite, und dem Zusammentreten der dadurch veränderten Grenzen entsteht. Es ist der Zusammenklang, aus welchem in der Molltonart und Molldurtonart der übermässige Sextaccord hervorgeht. Wie dieser Accord aber wesentlich in den Septimenaccord eingreift, so wird er im Zusammenhange mit diesem passender zu besprechen sein. Die praktische Kenntniss dieser Harmonie, wenn sie vorher zu Beispielen anzuführen sein sollte, dürfen wir immer voraussetzen.

Dreiklangsfolge. Accordverbindung.

In der Tonleiter ist die Aufeinanderfolge der Töne zwar insofern eine harmonisch bestimmte, als die Leiterstufen Dreiklangstöne sind und ihre Bestimmung durch Accordintervalle geschieht. Eine wirkliche Accordfolge ist aber durch die Tonleiter so wenig ausgesprochen, als sie in allen ihren Schritten sich der Dreiklangsverbindung als Stimmenfortgang zu anderen Stimmen auf das Willigste wird fügen wollen.

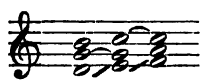
Schon der erste Schritt *C*.. *D*, in der Leiter durch die Quint *G* vermittelt, ist in der Accordfolge nicht natürlich gegebene Fortschreitung; denn auf die Dreiklänge von *C* und *G* bezogen, schreitet *C* nach *h*, *e* nach *D* fort:



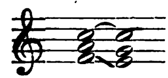
und wenn die Stimme *C* den Ton *D* übernehmen will, so wird, wenn das accordverbindende *G* seinen Platz behalten soll, *e* genöthigt werden nach *h* zu springen:



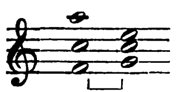
Beim nächsten Schritt von *D* zu *e* fällt die Leiterfortschreitung mit der harmonisch bestimmten zusammen, ebenso die dritte von *e* zu *F*:



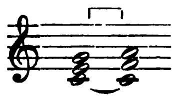
Jetzt aber tritt wieder eine Verschiedenheit zwischen Leiterfortschreitung und harmonisch nächstem Stimmengange ein, denn der Ton *F* geht in der fortgesetzten Leiter nach *G*, in der Accordfolge nach *e*:



und es würde, wie beim ersten Schritt *C*..*D*, auch bei diesem fünften *F*–*G* eine andere Stimme genöthigt sein, ihr melodisch Nächstes zu übergehen, um einen im Accord fehlenden Ton zu ergreifen:



Der sechste Schritt ist wieder in der Dreiklangsverbindung und Scalenfortschreitung derselbe:



Von *a* zu *h*, im harmonischen Sinne des *a*–Moll– und *e*–Moll–dreiklanges, widerspricht die Leiterfortschreitung der harmonisch bestimmten, die aus *a* nach *G* führt:



und nach *h* geführt, den Ton *G* einer andern Stimme abverlangen würde, in derselben Weise wie bei der ersten und vierten Fortschreitung:



So geht es aus der Betrachtung der nächsten harmonischen Beziehungen hervor, dass die Scalenfortschreitung nicht überall der direct accordlich bedingten entsprechend ist. Daher, beiläufig gesagt, es ungehörig ist, die harmonische Begleitung der Tonleiter, wie es früher namentlich üblich war, zu einer der ersten Uebungen im mehrstimmigen Satz machen zu wollen. Die Aufgabe hatte gewisse feststehende Generalbassregeln, die wohl in compact zusammengeschlagenen Accorden ohne grosse Schwierigkeiten auszuüben sind, den Ausübenden aber über das eigentliche Wesen der harmonischen Verbindung ganz im Unklaren lassen, ihm auch Etwas zumuthen, das er mit Verstand zu leisten vom Anfang nicht befähigt ist. Zu ersten Uebungen eignen sich nur Aufgaben, welche die Harmonie nach ihrer schlichtesten Weise in den Stimmen sich fortspinnen lassen.

Die Tonleiter hat ihre Stufenbestimmung als einzelne Stimme für sich, abstract melodisch, wobei auch die Richtung, in der die Fortschreitung sich bewegen soll, als auf- oder absteigend, vorausgesetzt ist.

In der Accordfolge wird die Dreiklangsverbindung maassgebend sein für die Fortschreitung der einzelnen Stimme in Verbindung mit andern. Die Schritte C.. *D*, *F*.. *G*, *a*.. *h* können als direct harmonisch vermittelt in der Accordfolge nicht vorkommen, wenn der erste im Uebergang aus dem *C*–Durdreiklang nach dem *G*–Durdreiklang, der zweite im Uebergang aus dem *F*–Dur– nach dem *C*–Durdreiklang, der dritte im Uebergang aus dem *a*–Moll– nach dem *e*–Moll–

dreiklang seine Bedeutung finden soll; denn diese Uebergänge sind harmonisch schon zusammengesetzte. In der Accordverbindung liegt zwischen dem *C*–Dur– und *G*–Durdreiklang der *e*–Molldreiklang, zwischen dem *F*–Dur– und *C*–Durdreiklang der *a*–Molldreiklang, zwischen dem *a*–Moll– und *e*–Molldreiklang der *C*–Durdreiklang. Diese Zwischenaccorde werden bei harmonischer Vermittlung nicht übersprungen, und können nicht umgangen werden, sie liegen am Wege. Es sind Stationen, bei denen im Schnellzuge nicht angehalten wird. Im Uebergange vom *C*–Dur– nach dem *G*–Durdreiklange wird immer die Stimmenbewegung, welche der *e*–Molldreiklang verlangt, *C* . . *h*, die erstgeforderte sein. Mit ihr kann aber die zweite, welche aus dem *e*–Molldreiklang nach dem *G*–Durdreiklang führt, oder eben diesen selbst aus jenem werden lässt, *e* . . *D*, gleichzeitig geschehen. Das verleugnet den Zwischenaccord nicht, es hat nur bei diesem nicht angehalten. Ankunft und Abfahrt gehen so in Eins zusammen, dass der Uebergang aus dem Dreiklange *C* nach dem Dreiklange *G* ein unmittelbarer zu sein scheint. So ist's auch bei den andern Folgen von Dreiklängen, deren Grundtöne eine Quint auseinanderliegen, sie sind immer zusammengesetzte, und können, wenn nur harmonisch bedingte Bewegung bestimmend ist, das unmittelbar Verbundene der Harmonie nicht verleugnen.

Es wird aber, wie die Aufeinanderfolge der Leitertöne nicht überall mit der harmonisch direct bestimmten Melodiebewegung zusammentrifft, auch die harmonische Begleitung dieser Leitertöne nicht nothwendig in den Accorden bestehen müssen, in denen sie als Grundton, Quint oder Terz zuerst ihre Bestimmung erhalten haben, wie überhaupt die Scalenfolge nicht als Dreiklangsfortschreitung, sondern nur aus Intervallenbestimmung ihre Stufen fixirt erhält. Die letzten drei Stufen der aufsteigenden *C*–Durtonleiter gründen sich auf den *a*–Moll– und *e*–Molldreiklang.

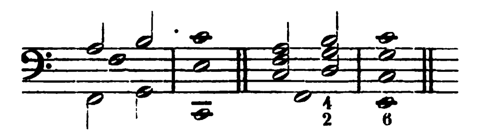
Die harmonische Behandlung wird aber, wenn sie eine andere Vermittlung für die Töne *a–h–C* finden kann, nicht diese Dreiklänge selbst einführen wollen, die dem harmonischen Einheitsgefühle ferner liegen als der tonische und seine Dominantaccorde, als deren Glieder wir auch zunächst diese Leitertöne hören: *a* als Terz von *F*, *h* als Terz von *G*, *C* als Grundton. So würde eben der oben schon gezeigte Gang



der melodischen Vermittlung wie der harmonischen Verbindung vollkommen Genüge leisten; denn es ist jene für den Uebergang *a*.. *h* in *e* enthalten, und der harmonische Schritt *D*.. *F* der begleitenden Stimme bewegt sich eben durch dieses die Stufen *a* und *h* vermittelnde *e*.



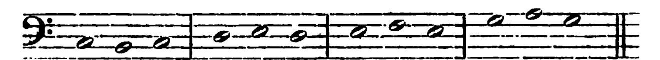
Wie aber hier das durchgehend vermittelnde *e* gar nicht ausgesprochen wird und doch seine Function ausübt, so wird auch jeder harmonische Uebergang, dessen erster Accord *F*, der zweite *D* enthält, die melodische Fortschreitung *a*.. *h*, indem sie eine solche Vermittlung denken lässt, als eine zulässige erscheinen lassen können, z. B.



In der zweiten dieser Fortschreitungen treten in den oberen drei Stimmen alle drei Secundschritte zusammen, die von den harmonisch verbundenen ausgeschlossen sind: *C*.. *D*, *F*.. *G*, *a*.. *h*. Denn in harmonisch engem Verbande



kommen nur die folgenden Secundschritte vor:



Bei der obigen zweiten Folge kommt noch die Quartparallele in den zwei mittleren Stimmen dazu, den Gang um so härter werden zu lassen; bei alledem ist diese zweite Folge mit ihren Quartparallelen von weniger harter Wirkung als die erste, welche die Parallele der Dominantterzen in den äusseren Stimmen enthält und die Fortschreitung *a* .. *h* ohne ein in Bezug zu *F* herabtretendes *D* geschehen lässt. Die Folge würde dreistimmig geschmeidig im Folgenden bei I., noch besser vierstimmig wie bei II. sich hören lassen:



Wenn wir nur Clavier- und Orchester-Musik vor Augen haben, kann es sehr überflüssig scheinen, mit so minutiösen Unterscheidungen verschiedener Secundfortschreitungen uns aufzuhalten, ja überhaupt sie in Betrachtung zu ziehen. Wir wollen aber den musikalischen Körper in seinen Gliedern und ihren Functionen kennen lehren, wie der Maler den menschlichen Körper in seiner organischen Beschaffenheit kennen soll, auch wenn er ihn mit Faltenwurf reich zu bekleiden hat. Es sind aber dennoch diese Unterschiede nicht etwas Unwesentliches, wie im lebendigen Organismus auch das kleinste Glied im ganzen und durch den ganzen Körper bestimmt nicht etwas Unbedeutendes ist. Eine Secundfortschreitung ist die Aeusserung eines inneren bedeutenden Vorganges; sie wird eine natürliche, sich leicht be-

wegende, wenn dieser innere Vorgang ein ungezwungener, ein leichtvermittelter ist. Bei complicirtem inneren Verhalten wird auch die Aeusserung in der Secundfortschreitung eine weniger leicht sich ergebende sein. An der mechanischen Vorrichtung der Claviatur lassen sich die disparatesten Intervalle mit derselben Leichtigkeit anschlagen, wie die innerlich nächst zusammenhängenden. Versuchen wir aber mit der Stimme Intervalle anzugeben, so werden oft weit auseinanderliegende Töne leicht, nah zusammenliegende schwer, ja unter Umständen, wenn es mit Sicherheit geschehen soll, die allernächsten ganz unmöglich zu intoniren sein. Der äusserlich nächste eines Tones ist der chromatisch von ihm verschiedene. Nach dem Dreiklang *G h D* wird die mittle Stimme *h* ohne Schwierigkeit nach *b* übergehen können; es ist der Uebergang aus dem G–Duraccord nach dem *G*–Mollaccord; der oberen Stimme *D*, die leicht nach *dis* gehen könnte, fehlt aber jede Bestimmung nach *des* überzugehen, sowie der unteren Stimme *G* hier alle Bestimmung für die Intonation des *ges* fehlen würde: das sind Fortschreitungen, die bei äusserster Nähe doch innerlich unvermittelbare und als solche absolut unsingbare bleiben. Nicht gehören zu solchen manche schwer zu treffende, aber doch immer treffbare Intervalle, wie der Tritonus, die übermässige Secund, die übermässige Quint. Für das Quartintervall *C–fis* findet die Intonation einen Anhalt an der Quint *G*, zu welcher sie *fis* als Leitton ergreifen kann. Zu der übermässigen Secund *C.. dis* ist der vorausgesetzte Terzton *e*, zu welchem *dis* als Leitton genommen wird, bestimmender Anhalt; ebenso für die übermässige Quint *C.. gis* die Sext *a*. An sich unvermittelte, werden sie singbar durch einen Ton, zu welchem der zu ergreifende der Leitton ist, und so kann es auch noch die Secund der sechsten zur siebenten Stufe werden. Als vom Ausgang nicht vermittelte, bilden solche Intervalle aber immer einen

Sprung, sie können nicht zum Schritt werden. Manches Hierhergehörige findet sich erläutert in: »Die Natur der Harmonik und der Metrik«, S. 63—74.

Melodisches Uebertreten der Töne bei Dreiklangsfortschreitungen.

Es sind die Dreiklangsfortschreitungen nach ihrer harmonisch-melodischen Vermittlung in drei Arten zu betrachten.

1) Der Dreiklang kann in einen andern, durch zwei Töne ihm verbundnen übergehen: der tonische in den einen oder andern Mollaccord.



2) Er kann in einen andern, durch einen Ton ihm verbundnen übergehen: der tonische in den einen oder andern Dominantaccord.

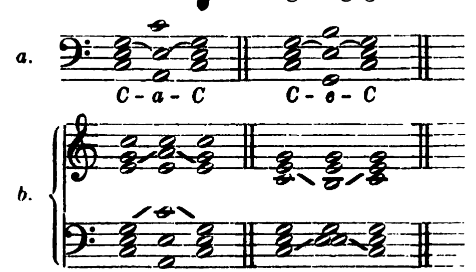
3) Er kann in einen andern von ihm völlig getrennten übergehn: der tonische in den einen oder andern verminderten Dreiklang.

Wenn wir die beiden ersten Uebergangsarten sogleich in Noten darstellen durften, da die Fortschreitung der Stimmen in denselben eine fast selbstverständliche ist, so können wir mit dieser letzten nicht auf gleiche Weise verfahren.

Der *C*–Dur- und der *a*–Molldreiklang, wie der *C*–dur- und der *e*–Molldreiklang sind nächstverwandte ineinanderliegende Accorde.

C–e–G	*C–e–G*
a–C–e	*e–G–h.*

Im ersten Uebergange ist *C–e*, im zweiten *e–G* bleibendes gemeinschaftliches Intervall. Der Stimmenschritt ist unzweifelhaft bei jenem *G*.. *a*, bei diesem *C*.. *h*. Ohne Nöthigung, die ausser den nächsten Bedingungen der Harmoniebildung liegt, wird die Fortschreitung nicht anders geschehen. Solche Nöthigung kann (*a*.) in vorausbestimmter Melodie einer der hier unbewegten Stimmen, oder (*b*.) in mehr als Drei- und Vierstimmigem gegeben sein:



Der *C*–Dur- und der *F*–Durdreiklang, wie der *C*–Dur- und der *G*–Durdreiklang haben unter sich nur einen gemeinschaftlichen Ton.

C–e–G *C–e–G*
F–a–C *G–h–D*.

Ein Uebergang kann das Nächste nicht überspringen, er muss es durchgehen, und so kann die Fortschreitung zu dem Dominantaccord nur durch den zwischenliegenden Mollaccord führen. Der erste Schritt aus dem tonischen Dreiklang *C* nach dem Unterdominantdreiklang *F* ist der der Stimme *G* nach *a*, womit der *a*–Mollaccord entstanden; der zweite Schritt ist der der Stimme *e* nach *F*, womit aus dem *a*–Molldreiklang der *F*–Durdreiklang geworden. Wenn beide Schritte zugleich erfolgen, wie es im scheinbar unmittelbaren Uebergange aus dem *C*–Dur- nach dem *F*–Duraccorde geschieht, so ist der letztere doch nicht weniger durch den *a*–Molldreiklang mit dem *C*–Durdreiklange vermittelt. Die Fortschreitung geschieht hier also mit zwei

Stimmen, welche eine Secunde auf- oder abwärts sich in Terzparallelen bewegen, wenn es nicht durch anders bestimmte Melodie gehindert wird. Z. B.

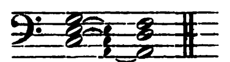


Die oben unter 3) angegebene Accordfolge aus einem Dreiklange in einen ihm gar nicht verbundnen: aus dem tonischen in einen der verminderten *CeG..D/Fa*, *CeG.. hD/F*, kann nun, wenn schon der Dominantaccord dem tonischen nicht unmittelbar verbunden war, noch weniger ohne hinzutretende Vermittlung erfolgen. Ohne einen, zwei auf einander folgenden Accorden gemeinschaftlichen, vorhandenen oder hinzugedachten Ton ist eine verständlich fortschreitende Dreiklangsfolge nicht möglich.

In den beiden Uebergängen

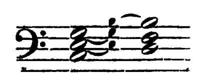
D/Fa.. CeG, *CeG.. hD/F*
←—— *e* *e* ——→

ist das Verbindende für die erste Folge der *a*-Molldreiklang, von welchem der *C*-Durdreiklang Terz- und Quintton (*Ce*), der verminderte Dreiklang *D/Fa* den Grundton (*a*) enthält. Der Uebergang aus *CeG* nach *D/Fa* geschieht, indem für *CeG* der Dreiklang *aCe* substituirt wird:



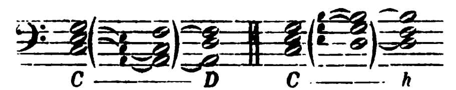
Die untere Stimme ergreift das vermittelnde *a* und die Fortschreitung geschieht nun aus *aCe* nach *D/Fa*.

In der Folge *CeG.. hD/F* ist es der *e*-Mollaccord, von welchem der *C*-Durdreiklang Grund- und Terzton (*eG*), der verminderte Dreiklang *hD/F* den Quintton *h* enthält, und die Fortschreitung geschieht in diesem Sinne:



nämlich wie aus dem *e*–Mollaccorde nach dem verminderten Dreiklange *h D/F*. Die obere Stimme ergreift das accordvermittelnde *h*, die andern gehen secundweis nach *D* . . *F*.

Bei einer solchen Terzbewegung von zwei Stimmen zu einer dritten liegenden wird aber schon ein zwischenliegender Accord durchgangen; denn die nächstliegenden Dreiklänge, die unmittelbar zusammenhängenden, sind nur in e i n e r Stimme different. So sind die Uebergänge *C e G* — *D F a* und *C e G* — *h D F* ausführlich dargestellt.

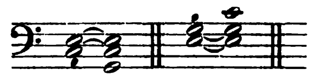


Während aber die beiden ersten Arten der Accordverbindung, aus dem tonischen nach den Molldreiklängen und nach den Dominantdreiklängen, bei der Zurückführung auf den tonischen wieder die erste, die Ausgangslage desselben entstehen lassen:

ist das bei dem Uebergange nach den verminderten Dreiklängen nicht der Fall. Denn wir werden nicht setzen:

Der verminderte Dreiklang *D/F a* ist, wie wir vorher gesehen haben, in seiner Quartsextlage nicht aus der Dreiklangslage des tonischen *C*–Duraccordes hervorgegangen, sondern aus dem für diesen eingetretenen *a*–Molldreiklange, und bezieht in seiner Lage sich direct nur auf diesen. Es wird darum bei einer weiteren Fortschreitung, die auf den ersten Dreiklang zurückführen soll, die Frage nicht nach der ersten Lage dieses Accordes, wie sie dem zweiten voranstand, sein, sondern des für ihn gesetzten, der hier beim Uebergang in den Dreiklang *D/F a* der *a*–Mollaccord, beim Uebergang in den Dreiklang *h D/F* der *e*–Mollaccord

war. Der nach den verminderten Dreiklängen folgende tonische Dreiklang wird demnach seine Lage auf die des für ihn substituirten Accordes bezogen haben wollen: im ersten Falle die Dreiklangslage des *a*–Mollaccordes, im zweiten die Dreiklangslage des *e*–Mollaccordes:



und die ganze Folge ist nothwendig diese:



Die versetzte Lage eines Dreiklanges, ${}^{6}_{3}$ oder ${}^{6}_{4}$, kann an sich auf zweierlei Weise aus der ${}^{5}_{3}$ Lage entstanden sein: es ist entweder ein Dreiklang vorausgegangen, der den unteren Ton des Versetzten zum Grundtone hatte, oder ein Dreiklang, der den oberen Ton des Versetzten zur Quint hatte. Die Quartsextlage des Accordes *D*/*F a* kann aus dem *a*–Molldreiklange oder aus dem verminderten Dreiklange *h D*/*F* entstanden sein:

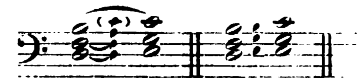
Der Sextaccord des verminderten Dreiklanges *h D*/*F* leitet sich vom *e*–Mollaccord oder vom Dreiklang *D*/*F a* her:



Für die erste Rückkehr in den tonischen Dreiklang kann die erste oder die andere Herleitung nur ganz gleiches Resultat in Bezug auf die Lage desselben herbeiführen. Die Fortschreitung aus der Quartsextlage des Dreiklanges *D*/*F a* in den tonischen Dreiklang kann eine andere nicht sein, als die oben gezeigte, der erste möge seine Herleitung aus dem *a*–Molldreiklange, oder dem verminderten Dreiklange *h D*/*F* haben:

Der Quartsextaccord *a D/F* auf den *a*–Mollaccord bezogen, führt nach der Quartsextlage des tonischen, auf den verminderten *h D/F* bezogen, der die Substitution des *G*–Durdreiklanges zum Uebergang nach dem Tonischen erfordert, führt er in ebendieselbe Lage des letzteren.

Die Sextlage des verminderten Dreiklanges *D/F h* ist auf den Dreiklang *D/F a* oder auf den Dreiklang *e G h* zu beziehen. Der erste *D/F a* hat die Substitution des Dreiklanges *F a C* nöthig, in den tonischen überzugehen, und führt aus diesem wie aus dem *e*–Mollaccord in dieselbe Sextlage des verminderten:



Geht aber die Folge aus diesen auf beiden Wegen gleichförmig erlangten Lagen des tonischen Dreiklanges wieder in die respectiven verminderten Dreiklänge, die erste aus der Quartsextlage des tonischen in den verminderten Dreiklang *D/F a*, die zweite aus der Sextlage des tonischen in den verminderten Dreiklang *h D/F*, so können beide Uebergänge in doppelter Fortschreitung geschehen:

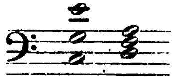


nachdem die Quartsextlage des tonischen Dreiklanges vom *a* – Moll – oder vom *G* – Durdreiklange, die Sextlage des tonischen Dreiklanges vom *e*–Moll– oder vom *F*–Durdreiklange abgeleitet wird.

Bei solchen Accordfolgen, wenn sie auch auf strengvermitteltem Wege geschehen, werden zwischen den Stimmen oft Quartparallelen vorkommen; nie aber werden Quintparallelen erscheinen, so wenig offenbare als verdeckte,

d. h. solche Fortschreitungen, wo zwei Stimmen in gleicher Richtung aus einem andern Intervalle sich nach der Quint bewegen. Die Quintparallele zeigt also, da sie in vermittelter Fortschreitung nicht vorkommen kann, etwas Unvermitteltes an, einen Mangel an Zusammenhang, sie ist leblos, ist ein todtes Glied im lebendigen Körper, sie ist damit etwas Falsches, im reinen Satz Unzulässiges.

Wie aber bei der Folge direct zusammenhängender Dreiklänge in solchen Fortschreitungen, wo eine Stimme einen andern als den durch die nächste Verbindung bedingten Schritt zu thun hat, dann auch andere Stimmen zu anderen Schritten genöthigt werden, so wird auch in der Folge unverbundener Dreiklänge solches eintreten. Wenn z. B. in der Folge *CeG — D/Fa* die Lage des ersten Dreiklanges eine weite ist und die Fortschreitung der tiefen Stimme die Secund *C . . D* sein soll, so wird *e* nach *a*, *G* nach *F* zu gehen haben:



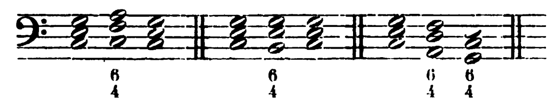
Die Stimme *e* wird den Ton ergreifen, der dem *C* zu übernehmen oblag, da *C* nicht nach *a*, sondern nach *D* ging.

Es würde aber schwer sein, solche von der direct gebotenen Stimmenfortschreitung abweichende Gänge in ein System oder übersichtliches Schema zu bringen. Wenn wir dann erst den mehr als drei- und vierstimmigen Satz betrachten, so wächst die Verschiedenheit der möglichen Gänge in's Zahllose, denn es war hier noch immer nur von der Stimmenverbindung des wirklich nur dreistimmigen Dreiklanges, ohne Verdopplung irgend einer Stimme, die Rede.

In den obenverzeichneten dreistimmigen Dreiklangsverbindungen wird in den aufeinanderfolgenden Dreiklängen



der zweite Accord nur in einer versetzten Lage, in denen *C..D..C*, *C..h..C* der zweite und dritte versetzt vorkommen, und wir bemerken dann, dass diejenige Lage, welche die Quint zu unterster Stimme erhält, wenn dieser Ton nicht in derselben Stimme im vorhergehenden Accorde schon enthalten war, wo der Grundton zu dieser Quint in einer andern Stimme schon lag, etwas Ungehöriges hat.

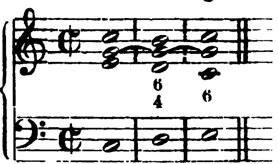


Die ersten beiden der vorstehenden Folgen sind in dieser Gestalt zulässig, die dritte ist es nicht.

Der Grundton ist die absolute Basis des Dreiklanges. Die Terz, als Verbindungsbegriff der Einheit und Zweiheit, ist, relativ ihres Einheitsinhaltes, auch als Bass zu setzen: im Sextaccord. Die Quint aber kann ihrer Natur nach nicht Basis sein: sie ist das der Einheit Entgegengesetzte, ist das Intervall der Trennung. Soll man sie als Basis oder Bass vernehmen und gutheissen können, so bedarf es einer Ableitung ihrer aus dem Vorhergegangenen: ihr Grundton muss vorher in einer andern Stimme dagewesen sein und in dieser verbleiben, oder sie selbst muss vorher Grundton oder Terz gewesen sein. Das sind die gewöhnlichen Regeln für die Zulässigkeit des Quartsextaccordes. Es wird aber viele Fälle geben, wo auch diese Bedingungen der Quartsextlage noch nicht gehörig berechtigen, wie es einige giebt, wo ohne dieselben sich eine Berechtigung einstellt.

In der richtigen Anwendung des Quartsextaccordes ist der Anfänger in der Harmonie oft unsicher; er bringt ihn, wo er nicht hingehört, oder will ihn vermeiden, wo er nicht allein zulässig, sondern nothwendig ist. In Compositionsversuchen wird er hierin das Richtige nicht so leicht verfehlen, hier leitet ihn das richtige Gefühl und die Gewohnheit

des oft Gehörten. Aber bei der Behandlung eines gegebenen Cantus firmus, zu welchem die Harmonie erst gefunden und die Stimme melodisch disponirt werden soll, stellt sich diese Quartsextlage zuweilen unerwünscht ein. So wird er leicht der zweiten Leiterstufe zugetheilt,



wo er, wiewohl die Quart gebunden ist und die Stimmen auf's Natürlichste fortschreiten, doch ganz unzulässig bleibt, indem er die Folge:



anregt und damit das Tonartsgefühl unsicher macht. An dieser Stelle ist die Zuziehung des Unterdominantgrundtones als Terz, Quint oder Septime



nöthig, die begrenzte Tonart fühlen zu lassen, die durch die Oberdominantquint, den harmonisch höchsten Ton, als unterster Stimme, durch die Quartsextlage des Oberdominantdreiklanges das Uebergewicht nach dieser Seite bekommt.

Dagegen würde der Quartsextaccord auf der Dominant selbst, wenn er sich im Verlauf der als Bass gesetzten Tonleiter auf gleiche Weise wie der obige einführt, ganz gut zu dulden sein:



Diese Accordlage wird nicht aufhören, dem Harmonielehrer manches Unbehagen zu veranlassen. Alle Regelertheilung und wörtliche Befolgung derselben wird immer noch Ungehöriges genug geschehen lassen können. Schon dass der Harmonielehrer so oft von Anderen zu Rathe gezogen wird über die zu gebenden Vorschriften für den richtigen Gebrauch des Quartsextaccordes ist ein Zeichen der hier oft sich einstellenden Bedenklichkeiten. Es macht Jeder die Erfahrung, dass die Schüler, wenn sie zuerst aus der unbewussten Gefühlsharmonie getreten sind, die sich ihnen in compacten Accorden, nicht in stimmengegliederten darbietet, oder wenn sie dieser Harmonie gegenüber auch den Stimmengang im Auge haben, bis sie mit diesem wieder zu der harmonischen Einheit gelangt sind: die Folge von Zusammenklängen zugleich als einen Zusammenklang von Folgen zu fühlen und zu denken, — dass sie mit dem Gebrauche dieser Accordlage am meisten in Unsicherheit bleiben.

Der Lehrer wird etwas Besseres wohl nicht thun können als, nachdem er die Regeln gegeben, die nicht überall ausreichen, beim Einzelfall das Allgemeine für die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit dieses Accordes, so gut er es vermag, zu erläutern. Unsere heutige Schlusscadenz führt bekanntlich über den Quartsextaccord; man würde etwas entschieden Unrichtiges setzen, wollte man ihn an dieser Stelle mit einer andern Accordlage vertauschen. Sie hat eine dieser Formen:



In der letzten ist die Quart nicht vorbereitet, wie es die Regel wollte, und der Basston ist es ebensowenig; sie ist aber der durchgängig gebrauchte Schluss der italienischen Opernmusik.



Allerdings in der Regel mit Auslassung einer Mittelstimme, die zur Oberstimme Quartfortschreitung und in Verdoppelungen Quintfortschreitung geben würde.

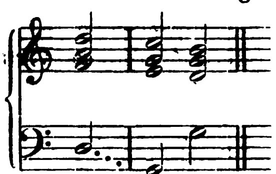
Hier wird das secundweise Eintreten des Basstones, der den Quartsextaccord erhält, zur Bedingung gemacht. Es könnte die unmittelbare Folge aber auch so stehen:



wo der Bass sprungweis in den Quartsextaccord tritt. Nicht aber wird der folgende Gang:



zulässig erscheinen können. Bei jenem führt die melodische Fortschreitung des aufsteigenden Basses *D*.. *G* durch *e* und *F*, bei diesem führt der herabgehende Quintschritt durch *C*, *h*, *a* und wir hören etwas dem Gange



Aehnliches. Die Octav des Basses mit der Mittelstimme nicht gerechnet, erscheint eine Aufeinanderfolge von zwei Quartsextaccorden. Der Quartsextaccord aber wird immer nur als überleitender aus einer der beiden allgemeingültigen: $^{5}_{3}$, $^{6}_{3}$, in die andere stehen können, kann also nicht von einem Quartsextaccord herkommen oder in einen andern führen. Auch gegen diesen Ausspruch, dass mehrere Quartsextaccorde nicht nach einander kommen können, werden sich einzelne Fälle finden lassen, nicht in Schülerarbeiten, sondern in Meisterwerken, regelwidrig und wohlklingend: das Gesetzliche in der Regel werfen sie nicht um.

Die Bassstimme ist nicht wie jede der übrigen, die mit ihr zur Harmonie sich verbinden, eine Stimme unter Stimmen. Jene können versetzt werden, die Accordwirkung wird dieselbe bleiben. Eine andere tiefste Stimme zu denselben Accorden verändert sie wesentlich. So wird auch die Accordlage allein nach den Basstönen benannt, gleichgültig gegen die Disposition der übrigen Stimmen.

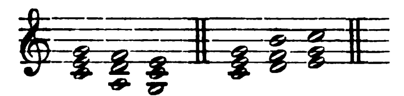
Die Ausdrücke *hoch* und *tief*, die wir in absolutem und relativem Sinne für die Verschiedenheit der Tonlage gebrauchen, sind in ihrem Unterschiede nicht willkürlich oder zufällig gewählt; wie auch die Bezeichnung oder Stellung der Töne auf den Notenlinien dieser Bezeichnung entspricht, in unserer heutigen Schrift sowohl als in der früheren Tabulatur. Die Höhe des Tones beruht auf der Spannung des tongebenden Materials, es ist die grössere *Kraft*, was den Ton nach unserem Ausdruck erhöht, sonach ist es die grössere *Last* oder *Schwere*, was ihn vertieft. Das Schwere aber ist unten, das Leichte oben, wie das Dunkle in der Tiefe, das Lichte in der Höhe. So ist es dem natürlich richtigen Gefühle gemäss, dass wir den Accord auf dem untersten Tone ruhend betrachten, auch wo dieser nicht Grundton des Dreiklanges oder Septimenaccordes ist. Die Umwandlung der Harmonie kann durch

Oberstimmen geschehen, der neuentstandene Accord wird aber sogleich wieder den tiefsten Ton als seine Stütze in Anspruch nehmen, so dass wir die Intervalle von unten hinauf zählen und benennen: den Dreiklang, jenachdem er Grundton, Terz oder Quint zum Bass hat, als $\substack{5\\3}$, $\substack{6\\3}$, $\substack{6\\4}$, den Septimenaccord nach der Lage des Basses als $\substack{7\\5\\3}$, $\substack{6\\5\\3}$, $\substack{6\\4\\3}$, $\substack{6\\4\\2}$, und hier ist's eben, wo die erste Dreiklangslage, welche auf dem Grundtone ruht, und die zweite, auf der Terz ruhende eine Selbstständigkeit oder Bestandesfähigkeit zeigen, welche der Lage mangelt, die auf die Quint basirt ist. Ebenso ist die Anwendung der auf der Quint basirten $\substack{6\\4\\3}$ Lage des Septimenaccordes manchen Bedingungen unterworfen, von denen die übrigen Versetzungen nicht gebunden sind. Ueberall äussert die Quint des Dreiklanges ihre Zweiheitsnatur, die in eignem innern Zwiespalt nicht geeignet ist Ausgang und Stütze zu sein.

Wenn der Dreiklang seiner Benennung gemäss nur in drei Stimmen besteht, indem er mit Grundton, Terz und Quint vollständig ist, so wird eine Folge von Dreiklängen, eben wegen des Vorkommens des Quartsextaccordes, doch bald eine vierte Stimme nothwendig machen, wenn die Harmonie zu melodischer Stimmführung eine durchaus zulässige Basirung erhalten soll. Es lassen sich allerdings auch vortreffliche dreistimmige Sätze herstellen, dann ist aber die Harmonie eine in Rücksicht dieser Stimmenzahl besonders gewählte und wird das vermeiden, was einer vierten Stimme bedarf. Bei einer Stimmführung, wie sie die vermittelte Accordverbindung aus den drei Tönen des Dreiklanges sich fortbilden lässt, wird oft die Quint zur tiefsten Stimme werden, Basis oder Bass kann aber die Quint nur in bedingten Fällen sein; an solchen Stellen nun, wo sie nicht Bass sein kann, wo die Quartsextlage nicht statthaft ist, wird dieser Lage eine andere Stimme

unterzulegen sein, mit dem Grundtone oder der Terz des Dreiklanges. Diese Stimme verlangt aber ihren Fortgang und melodischen Zusammenhang gleich den übrigen, sie kann nicht allein bei den der Stütze bedürftigen Accorden eintreten und dann wieder schweigen; und so wird der Satz ein vierstimmiger schon in der Dreiklangsverbindung, von dem vierstimmigen Septimenaccorde noch abgesehen.

Bei den obigen Dreiklangsfolgen aus dem tonischen in einen verminderten, aus diesem in den tonischen Dreiklang zurück:



bewegt die erste sich abwärts durch zwei Quartsextaccorde, die zweite aufwärts durch zwei Terzsextaccorde. Diese letztere bedarf einer vierten basirenden Stimme nicht, sie giebt auch in ihrer Dreistimmigkeit einen befriedigend harmonischen Satz. Der ersten aber fehlt im zweiten und dritten Accord die Basis, sie kann den Hinzutritt einer Bassstimme nicht entbehren. Der zweite Accord verlangt *D* oder *F*, der dritte *C* oder *e* zur tiefsten Stimme. Um mit seiner Melodie nicht mit andern Stimmen gleiche Fortschreitung zu erhalten, wird der Bass den folgenden Gang nehmen:

Dissonanz.

Wie vom Anfange nur von drei Intervallen, Octav, Quint und Terz, die Rede gewesen ist, wie auch in der

Tonleiter jede Stufe immer nur in einer dieser drei Bedeutungen sich ergab, nämlich:

I V III I V III I
C D e F G a h C
I V III

so können auch Töne anderer Harmonien als des Dreiklanges nur in dieser Intervallenbedeutung ihre Bestimmtheit haben, denn eine andere giebt es eben nicht. Deshalb wird es aber nicht weniger nöthig sein, die Intervalle auch nach ihrer blos äusserlichen Entfernung und der in dieser Hinsicht ihnen zukommenden Benennung zu erkennen.

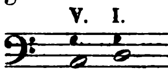
Die Secund kommt vor als klein, gross und übermässig; die Terz als vermindert, klein und gross; die Quart als vermindert, rein und übermässig; die Quint als vermindert, rein und übermässig; die Sext als klein, gross und übermässig; die Septime als vermindert, klein und gross.



Es sind aber doch immer nur Dreiklangstöne, die zu solchen Intervallen zusammentreten, nur dass diese Töne dann, wenn sie andere Intervalle bilden, als die des Dreiklanges, des Dur- und Mollaccordes, nicht mehr einem und demselben Dreiklange, sondern verschiedenen angehören. Wir haben auch schon solche Dreiklänge kennen gelernt, die nicht aus sich zusammenschliessenden Tönen bestehen; es sind die im Durtonartsystem auf der zweiten und siebenten, in der Molltonart auf eben diesen und auf der dritten Stufe bestehenden Accorde, die nur unter die Dreiklänge zu zählen sind, indem sie aus drei Tönen bestehen, sodann aber allerdings auch eine relative Dreiklangsberechtigung an ihrer Stelle haben als Dissonanzdreiklänge. So sind die Accorde *hD/F*, *D/Fa*, *D/Fas*, *esGh*. Die ersten,

hD/F, *D/Fa*, *D/Fas*, enthalten nur die Intervalle *h–D*, *F–a*, *F–as* aus dem Dreiklange, es fehlt ihnen die Quint. Der letzte, der Dreiklang der dritten Stufe des Molltonartsystems, hat zwei grosse Terzintervalle *Es–G* und *G–h*, sie gehen beide in entgegengesetzter Richtung vom mittelsten Tone aus.

Alle diese Zusammenklänge sind aber nicht das, was man wesentlich unter »Dissonanz« begreift. Dissonanz ist die Secund; der Zusammenklang zweier Töne, die zur Fortschreitung, zum Uebergang in der Scalenbewegung bestimmt sind. Der Schritt *C–D* ist, wie wir an der Tonleiter gesehen haben, durch die Umwandlung des Quinttons *G* in die Grundtonbedeutung bestimmt.



Das Zusammenklingen der beiden Töne *C* und *D* in der *C*–Dur- oder *C*–Molltonart würde den Ton *G* gleichzeitig als Quint und als Grundton erscheinen lassen, und dieser Widerspruch, der jetzt im Tone *G* besteht, ist die Bedeutung, das Verständniss der Dissonanz des Secundintervalles *C–D*:

Diese Erklärung wird vielfachen Modificationen unterliegen bei so verschiedenen Vorkommenheiten der Dissonanzerscheinung, wir wollen hier nur gleich die Dissonanz der übermässigen Secund, z. B. *F–gis*, nennen, deren Töne melodisch in einander überzugehen keineswegs bestimmt sind; das Eine aber kommt dem Wesen und dem Verständniss der Dissonanz in allen Fällen zu: dass ein zu beiden Dissonanztönen in Bezug stehendes Drittes durch sie in sich verschieden bestimmt ist und dadurch in Widerspruch mit sich selbst tritt, der aufgehoben, aufgelöst zu sein begehrt.

Die Dissonanz kommt in zwei hauptsächlich zu unterscheidenden Arten vor: als Vorhalt und im Septimenaccord; der Vorhalt auch am Septimenaccorde selbst.

Vorhalt.

Der Vorhalt im Dreiklange oder Septimenaccord ist eine Dissonanz, die sich auflöst oder auflösen kann, ohne dass die Grundharmonie des Accordes verändert wird. Für ihn gilt auch die vorher gegebene Dissonanzerklärung in jedem Falle. Das dissonante Intervall erregt einen Widerspruch in einem zum Accord gehörigen Tone. Wir wollen es vorläufig als nothwendige Bedingung voraussetzen, dass die Vorhaltsdissonanz im untern Secundtone vorbereitet sein muss, dass dieser Ton, bevor der darüberliegende dissonant zu ihm tritt, als Dreiklangston oder als Septime einem Accorde angehört habe; ebenso sei hier vorangeschickt, dass die Vorhaltsdissonanz auf einem »guten«, accentuirten Tacttheil zu stehen kommt, die Vorbereitung sonach auf dem vorangegangenen, die Auflösung auf dem nachfolgenden, metrisch accentlosen.

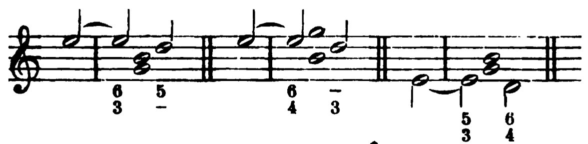
Im Dreiklange kann vor der Terz und vor dem Grundtone ein als Secund überliegender, oder als Septime unterliegender Ton den Vorhalt entstehen lassen. Die Quart als Vorhalt der Terz wird dissonant gegen die Quint. Im *C*–Durdreiklange



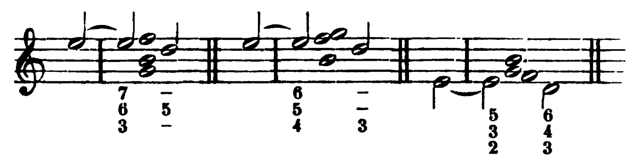
Der Vorhalt vor dem Grundtone des Dreiklanges dissonirt gegen die Terz:



Die Sext kann im Dreiklange vor der Quint nicht zum Vorhalt werden, da sie mit keinem der Dreiklangstöne dissonirt. Im *G*–Duraccorde z. B.



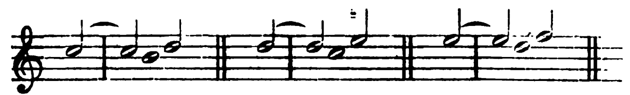
Erst im Septimenaccorde wird der Sextvorhalt zur Dissonanz, — und zwar eben gegen die Septime.



Dass aber vom dissonirenden Secundintervall der untere Ton liegen müsse, wie überhaupt zu jedem liegenden Ton der nächst höhere hinzutreten kann,

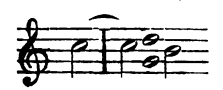


nicht aber in ebenso allgemeiner Anwendung zu dem oberen der untere treten könne:



das ist, wie es vom natürlichen Gefühl sogleich bestätigt wird, auch in seiner Natur und Gesetzmässigkeit zu erklären. Es wird aber diese Erklärung leichter zu begründen sein, wenn wir uns vorher mit dem Wesen des Septimenaccordes werden bekannt gemacht haben.

Die Auflösung der Vorhaltsdissonanz geschieht allezeit gegen den später eintretenden höhern Secundton eine Stufe abwärts. So ist es die praktische Regel. Der Grund dieser Regel ist leicht einzusehen. Bei dem Quartquintaccorde, den der Vorhalt vor der Terz erhält, z. B.



ist durch den Eintritt von *D* zu *G* der Dominantaccord bestimmt, zu dem vorbereitenden *C* war *G* Quint, durch das dissonant mit *D* fortklingende *C* ist *G* Quint zu diesem, Grundton zu *D*. *G* ist aus der einfachen Quintbedeutung übergegangen in die Doppelbedeutung, Quint und Grundton zu sein. Jetzt wird es nicht zu der ersten zurückgehen, sondern in die neue übertreten wollen, das erste wäre bedeutungsloser Rückschritt, nachdem der Fortschritt schon angeregt war, daher die Auflösung der Doppelbedeutung des *G* nicht diese sein wird:



sondern die nach dem *G*-Durdreiklang völlig übertretende:



Bei der Vorhaltsdissonanz auf der nächsten Stufe *De* ist der Harmoniewechsel der entgegengesetzte:



Hier tritt *G* zuerst in der Grundtonsbedeutung auf, erhält durch das eintretende *e* die Quintbedeutung dazu und wird nun in diese übergehen wollen:



Die Vorhaltsdissonanz ist allezeit die Doppelbestimmung eines Tones zu Grundton und Quint. Wie die erste *CD* auf *G* bezogen wurde, so könnte sie auch auf *F* bezogen werden, welches dann zu *C* erst Grundton ist, mit *D* Quint (des verminderten Dreiklanges *hDF*) wird, indem es die erste Bedeutung mit dem fortklingenden *C* noch behält und dann durch die Auflösung nach *h* in die Quintbedeutung völlig übertritt. Ebenso ist die Dissonanz *De* auf *a* zu be-

ziehen, das in *D* Quint, in *De* Quint und Grundton, in *Ce* Grundton ist, bei dem Hinauftritt des *e* nach *F* aber wieder Quint werden würde, wie immer der Hinauftritt des obern Secundtones nur in die erste Bedeutung zurückführt, dem Fortschritt, dem Anderswerden, das die Folge verlangt, also nicht entsprechen wird, daher diese Auflösung nur unter besonderen Bedingungen richtig, ausser diesen aber falsch klingt. Andere Auflösungsarten kommen beim Septimenaccorde vor.

Septimenaccord.

Der Septimenaccord ist die Verbindung, das Zugleichbestehen von zwei ineinanderliegenden Dreiklängen. Er entsteht im Uebergange von einem zu dem andern, wenn der erste zum zweiten noch beibehalten wird, mit diesem noch fortklingt.

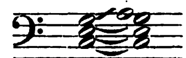
Der Uebergang aus dem *C*-Durdreiklange nach dem *a*-Molldreiklange geschieht, indem die Quint des ersteren nach dem Grundtone des zweiten secundweis hinauftritt: aus dem *C*-Durdreiklange nach dem *e*-Molldreiklange, indem der Grundton des ersten nach der Quint des zweiten herabtritt.



Im ersten Uebergange wird die liegende Terz (*e*) zur Quint, der liegende Grundton (*C*) zur Terz; in dem andern wird die liegende Terz (*e*) zum Grundton, die liegende Quint (*G*) zur Terz. An diesen beiden bleibenden Tönen, die zu etwas Anderem umgewandelt werden, ist das Verständniss des Ueberganges enthalten. Es kann auch eine Veränderung immer dann nur eine verständliche sein, wenn sie an einem Bleibenden vor sich geht, d. h. als Anderswerden desselben Dinges. An der Tonleiter ist es die Umwandlung

der Bedeutung eines Tones; im Accordübergange ist es die Umwandlung eines Intervalles: *Ce* ist im *C*–Durdreiklange das untere, im *a*–Molldreiklange das obere grosse Terzintervall, *eG* im *C*–Durdreiklange das obere, im *e*–Molldreiklange das untere kleine Terzintervall. Im Zusammenklange zweier solcher engverbundener Dreiklänge wie *CeG* und *aCe*, oder *CeG* und *eGh* wird also das gemeinschaftliche Intervall sich widersprechende Bedeutung erhalten.

Aus dem Uebergange des *C*–Duraccordes nach dem *a*–Mollaccord mit Beibehaltung der Quint des ersten zum Grundton des zweiten entsteht der *a*-Mollseptimenaccord in der Quintsextlage:



Aus dem Uebergange des *C*–Duraccordes in den *e*–Mollaccord, unter gleicher Bedingung, der *C*–Durseptimenaccord in der Secundquartsextlage:

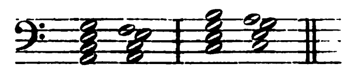


Als Septimenaccorde in Grundgestalt würden beide in den übereinandergebauten Dreiklängen, aus denen sie bestehen, sich darstellen:



In erster Entstehung gehen sie nur in den obigen beiden Formen hervor. Die Töne, in deren Zusammenklang die Dissonanz sich äussert, *aG* und *Ch*, stehen in keinem directen Bezug zu einander, sie ertheilen nur dem dazwischen liegenden Intervalle den Doppelsinn, bringen dasselbe zum Widerspruch mit sich selbst, und dieser ist in seiner besonderen Bedeutung das Wesen der Dissonanz dieser Zusammenklänge. Solche Dissonanz, die Dissonanz des Septimenaccordes, die auf den inneren Widerspruch eines

Intervalles sich gründet, kann aber nicht wie die Vorhaltsdissonanz, die auf dem Widerspruch im einzelnen Tone beruht, durch Fortbewegung einer Stimme sich auflösen. Wenn wir im ersten der obigen Accorde *G* nach *F*, im zweiten *h* nach *a* wollen treten lassen, so entstände aus dieser Lösung nur eine neue Dissonanz gegen eine der liegenden Stimmen:

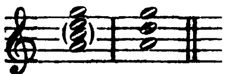


Auch diese Art Auflösung wird später zur Sprache kommen, zunächst haben wir diejenige Auflösung zu betrachten, welche zur Consonanz führt.

In den Dreiklängen *CeG* und *aCe* ist das Intervall *Ce* beiden gemeinschaftlich, dem ersten als unteres, dem zweiten als oberes Terzintervall angehörig:



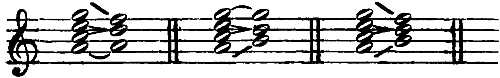
Der Septimenaccord *aCeG* ist ein Verwachsensein dieser beiden Dreiklänge. Die Töne *a* und *G* haben darin keine directe Accordbeziehung zu einander, sie haben nur eine indirecte durch das Intervall *Ce*, das sie aber in ihrem Zusammenklange zu verschiedener Bedeutung bestimmen. Zu *G* ist *C* Grundton, *e* Terz, zu *a* ist *C* Terz, *e* Quint. Das ist zweifache Dissonanzbestimmung, die zugleich nicht aufzulösen ist. Im Vorhaltsaccord ist nur in einem Tone eine solche Doppelbestimmung gesetzt; diese ist löslich, indem der eine oder andere Dissonanzton secundweis fortschreitet. Zu dieser einfachen Doppelbestimmung muss es, um die Lösung des Septimenaccordes herbeizuführen, zunächst hier auch kommen. In *aCeG* ist *a* Grundton, *G* ist Quint, jedes bezieht sich aber auf ein Anderes. Wenn für das Intervall *Ce* der Ton *D* eintritt, so wird *G* Grundton und *a* wird Quint zu ein und demselben, eben zu diesem *D*:



Durch diesen Zwischenton *D*, der für das Intervall *Ce* eingetreten, ist der Septimenaccord *a C e G* zum Vorhaltsaccord *a D G* geworden, der durch die Fortbewegung eines Tones sich zum Dreiklange auflösen kann, ohne dass der zweifach bestimmte, in sich dissonante Ton selbst zu weichen genöthigt wird. *D* ist Grundton und Quint. Er kann die eine der beiden Bestimmungen aufgeben, er kann Quint oder Grundton allein werden, er kann auch anstatt Grundton oder Quint Terz werden.



Die Auflösung des Vorhaltes kann aber mit dem Eintritte des für das Mittelintervall gesetzten Tones zugleich geschehen:

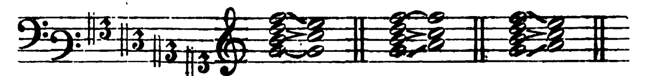


Im ersten dieser drei Fälle ist *D* Grundton geworden, im zweiten Quint, im dritten Terz. Auch hier, bei der Auflösung des Septimenaccordes, nachdem er in den Vorhaltsaccord übergegangen war, bleibt für den zwischen das Septimenintervall eintretenden Ton, der die Doppelbestimmung zu Grundton und Quint enthält, das Bestreben vorwaltend, die Grundtonsbedeutung zu behaupten, wiewohl er bei seinem Eintritt beide Bestimmungen zugleich aufnimmt, sie nicht, wie im Vorhalt, nach einander erhält. Hier ist's der Ton *a*, da er im Septimenaccorde Grundton war, der nun Quint werden will und damit *D* zum Grundton bestimmen muss. In der Septimenauflösung aber eben dadurch, dass sie den Vorhaltsaccord mit beiden Dissonanztönen gleichzeitig entstehen lässt, ist, wenn der

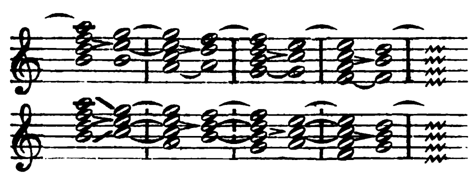
Uebergang nicht bei der Vorhaltsharmonie aufgehalten wird, sondern sie durchgeht, die Forderung nicht so dringend, die beim Vorhaltsaccorde bestimmt gebotene Auflösung folgen zu lassen, wie wir von den zwei anderen Fortschreitungen sagen, die sich dem Gehör ganz eingänglich erweisen, wenn auch die erste am natürlichsten sich einstellt.

Die erste Forderung zu dieser Lösungsart ist immer die, dass für das Dissonanzintervall ein Dissonanzton eintrete, der sich dann zu einem der drei Dreiklangsmomente bestimmen kann.

Es ist hier, um eine bestimmtere Anschauung zu geben, ein bestimmter Accord, der *A*–Mollseptimenaccord, bezeichnet worden. Die Auflösungsform ist aber eine ganz allgemeine, und der Septimenaccord mit den obigen Auflösungen könnte ebensowohl ohne Schlüssel oder mit Vorzeichnung aller Schlüssel gesetzt werden:



Die Auflösungen haben auf jeder Stufe der Leiter dieselbe Gültigkeit; demnach würde die erste und die dritte auch in fortgesetzter Folge zu setzen sein:



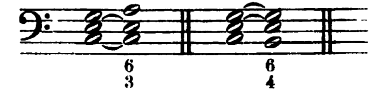
Der zweiten fehlt die Vorbereitung der Septime. Solcher Folge verketteter Septimenaccorde soll jetzt hier nur beiläufig gedacht sein.

Der Septimenaccord ist nie etwas Anderes, als die Verbindung zweier Dreiklänge mit gemeinschaftlichem Terzintervall. Man wird sich hüten müssen, ihn als Dreiklang mit hinzugefügter Septime sich zu denken; die natürliche

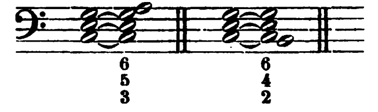
Entstehungsart des Accordes, der Uebergang aus einem Dreiklange in einen der nächstverwandten, das Fortklingen des ersten zu dem zweiten, lassen ihn nicht anders, denn als Dreiklangsverbindung erkennen. Auch der Dominantseptimenaccord *G h D/F* hat seine Natur in der Verbindung der Dreiklänge *G h D* und *h D/F*. Der verminderte Dreiklang, wenngleich dissonant, hat seine Nothwendigkeit im Tonartsystem, und an seiner Stelle die volle Berechtigung, in der Dreiklangsreihe mit aufzutreten. *h–F* hat hier Quintbedeutung, wie *D–a* im andern verminderten Dreiklange *D/F a* und wie sie *D–as* im Dreiklang gleicher Stelle des Molltonartsystemes hat.

Wie aber die Dreiklangsfortschreitung in drei verschiedenen Arten oder Ordnungen zu betrachten war, so muss auch die Formation der Septimenaccorde, die auf jene sich gründet, dreifach verschieden hervorgehen.

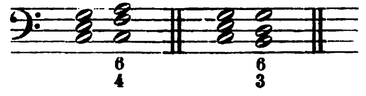
Der Dreiklang schreitet zuerst in den nächstliegenden fort: der tonische in einen der Mollaccorde:



Die aus dieser Folge entstehende Septimenformation ist oben gezeigt, sie hat diese Gestalt:



sodann geht der tonische Dreiklang in einen der Dominantaccorde:



Es ist uns schon bekannt, dass dieser Uebergang nicht ein unmittelbarer ist: nach dem Unterdominantdreiklang

FaC führt er durch den *a*–Molldreiklang, nach dem Oberdominantdreiklang *G h D* führt er durch den *e*–Molldreiklang:

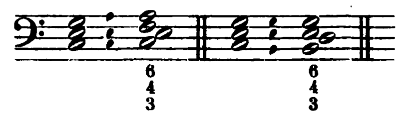


Die Septimenformation kann immer nur Verbindung zweier durch ein Terzintervall verwandter Dreiklänge sein, sie kann nur die unmittelbare Folge zusammenhalten, das Nächstvergangene mit dem Gegenwärtigen. Ein Septimenaccord, der aus dem Uebergange des tonischen in einen der Dominantdreiklänge entstanden sein soll, wird also nicht den tonischen mit dem Dominantaccord verbunden enthalten, sondern die Verbindung des Uebergangsdreiklanges mit dem Dominantdreiklang. Ein unmittelbar gesetzter Uebergang aus *CeG* nach *FaC* und aus *CeG* nach *GhD* zum Septimenaccord zusammengehalten, würde in den folgenden Zusammenklängen sich vernehmen lassen:



die als Discordanz die Unwahrheit des Processes sogleich zu Gehör bringen.

Der durch die Mollaccorde vermittelte Uebergang aus *CeG* (nach *FaC* und nach *GhD*) fasst den Mollaccord mit dem Dominantaccord zusammen:



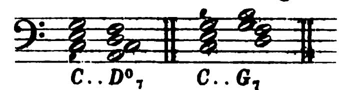
Der erste Uebergang *CeG*... *FaC* lässt den Septimenaccord *FaCe*, der andere *CeG*... *GhD* den Septimenaccord *eGhD* entstehen, d. h. jener den Zusammenklang des *F*–Dur– und *a*–Molldreiklanges, letzterer den Zusammenklang des *e*–Moll– und *G*–Durdreiklanges, beide in der Terzquartsextlage.

Die Septimenformation beim Uebergange in einen unverbundnen Dreiklang $CeG..D/Fa$, $CeG..hD/F$ kann auf zwei Weisen geschehen.

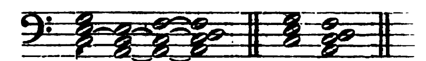
Der Dreiklangsübergang ist früher gezeigt worden (p. 40), er ergab sich in dieser Form:



und die Septimenformation würde durch die Beibehaltung des Zwischenaccordes auf diese Weise geschehen:



Für den C–Durdreiklang stellt sich der a–Molldreiklang, dieser geht zu dem F–Durdreiklang, aus diesem zu dem verminderten D/Fa mit Beibehaltung des F–Durdreiklanges: ausführlich in Notenschrift:



Nach dem obern verminderten Dreiklang hD/F führt der für den C–Durdreiklang gesetzte e–Molldreiklang zunächst in den G–Durdreiklang, dieser in den verminderten hDF, indem er zu diesem fortbesteht; ausführlich in Notenschrift:

Es ist aber, da der letzte Accord noch einen Ton des Ausgangsdreiklanges enthält (in der ersten Folge $CeG..D/FaC$ das durchgängig bleibende C, in der zweiten $CeG..GhDF$ das durchgängig bleibende G), hier auch noch eine andere, eine schrittweise Succession möglich, die durch zwischenliegende Dreiklänge führt, ohne einen die getrennten Accorde vermittelnden von vornherein zu setzen, wie es beim ersten Uebergang mit dem a–Mollaccorde, beim zweiten mit dem e–Mollaccorde geschieht. Nämlich die Fortschreitung

Diese Fortschreitung und Accordbildung erscheint in der letzten Folge $F..D^{0}_{7}$ und der dazu gehörigen Stimmenbewegung von *C* nach *D* ganz richtig. In Bezug auf die Dreiklangslage des ersten Accordes darf aber der Grundton *D* des letzten nicht aus *C* fortgeschritten sein, man würde sonst zwei Dreiklangslagen in paralleler Folge hören. Davon, oder von etwas quinthafter Folge ist aber hier doch Nichts zu empfinden. Der Grundton *D* wird demnach, da man in dem Gange *CeG..CD/Fa* eine Quintfolge nicht hört, nicht aus dem *C*, er wird aus der Terz *e* melodisch herzuleiten sein müssen:

Diese richtig klingende Folge setzt also zu dem vorletzten Accorde eine Septime voraus. Wir kennen aber schon die Septimenformation des Ueberganges nach den Dominantdreiklängen

und eine solche, hier die erste dieser beiden, nach welcher bei weiterer Folge *e* nach *D* fortschreitet, hat sich hier gebildet, wenn wir den Eintritt des letzten Accordes ohne Quintfolge hören.

Es kommt öfter vor, dass eine Accordfolge, die auf dem Papier fehlerhaft scheint, im Klange etwas Verletzendes nicht hat. Dies ist der Fall, wenn das Gehör der scheinbar fehlerhaften Fortschreitung eine richtige Deutung geben kann. So klingt die Harmonie



auf dem Clavier nicht quinthaft oder falsch, wiewohl sie dem Auge eine offenbare Quintfolge in der Oberstimme bietet. Das Ohr kann sie aber in dem Sinne hören, dass der Ton *G* nach *C*, *e* nach *F* fortgeschritten ist,



und damit klingt sie correct, wenigstens von offenbaren Quinten frei. Im ersten Gange bleibt noch eine verdeckte Octav mit der Oberstimme, im zweiten eine verdeckte Quint mit der Mittelstimme zu überwinden. Der ganz correcte Gang würde *G* nach *a* fortschreiten lassen,

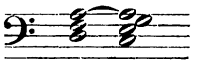


was für den Accordklang wieder weniger günstig wäre.

Der Fortschritt nach dem verminderten Dreiklange der Oberdominantseite, *CeG..hD/F* lässt ähnliche Septimenformation nicht zu, wie jener nach dem verminderten Dreiklang der Unterdominantseite; wenn auch die nachstehende Folge



in dem Resultat *CeG..hDFG* ganz richtig lautet, so dürfen wir nur versuchen, sie von einer andern Stufe ausgehen zu lassen, z. B.

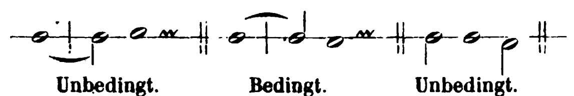


und man wird die Quintfortschreitung in dem Nebeneinanderstehen des ersten und letzten Dreiklanges sogleich als fehlerhafte hören. Die erste Septimenbildung $C..D^{0}{}_{7}$ können wir auf jeder Stufe wiederholen, sie bleibt richtig, sie hat ihre Richtigkeit in der durchaus folgegemässen Fortbil-

dung. Bei der letzteren können wir nicht annehmen, dass eine Vermittlung durch Septimenaccorde geschähe:



was in den zwei letzten Accorden ein unstatthaftes Herantreten der Septime an den Grundton enthält, wie dieses von der ersten Stufe ausgehend *CeG..hDFG* eben eine Septime trifft, die auf diese Weise eintreten kann, nämlich die Dominantseptime. So wird die Folge an dieser Stelle eine richtige; an andern Stellen aber ist sie es nicht, und die Art der Formation ist keine allgemein gültige, wie es die nach den unterhalb liegenden unverbundenen Dreiklängen von jeder Stufe ausgehende ist. Ueberall werden wir der Wahrnehmung begegnen, dass eine Folge nach der Oberdominantseite in Bezug auf die Septimenformation Bedingungen hat, denen eine fortgesetzte Reihe nach der Unterdominantseite nicht unterworfen ist. Der Grund ist aber eben jener, dass zu einem liegenden Tone der secundweis darüberliegende überall eintreten kann, nicht aber der darunterliegende, dieser wird unbedingt nur aus derselben Stimme nachschlagend folgen können.



Zu einem liegenden Tone ist der darüber anschlagende ein Grundton, der liegende gegen ihn ein Quintton. Der obere ein positiv gültiger, der untere ein relativer. So ist's entschieden in den Septimenaccorden des geschlossenen Tonartsystemes.

FaCeGhD

FaCe, *aCeG*, *CeGh*, *eGhD*,



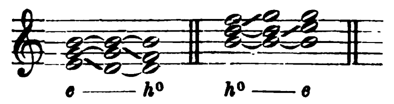
Der untere Ton ist allezeit Grundton des unteren, der obere (die Septime) Quint des obern Dreiklanges.

Wo zwei Töne zusammentreten, die nicht zu einem Dreiklange gehören, da wird ihre gegenseitige Beziehung in der nächsten Accordcombination zu suchen sein. Und hier sind es nicht die wirklichen Dreiklänge des geschlossenen Tonartsystemes allein, welche die Verwandtschaft dissonanter Secund- oder Septimentöne verständigen, die verminderten Dreiklänge treten dazu in ganz gleiche Rechte mit den Dur- und Molldreiklängen; denn sie haben an der Stelle, wo sie stehen, eben in ihrer Dissonanz die Consonanz, den Zusammenklang der Grenzen des Tonartsystemes, die in *D*/*F* in der *C*–Dur- und Molltonart verbunden erscheinen und damit das Tonartsystem eben als ein Abgeschlossenes darstellen und empfinden lassen. Mit dem Intervall *D*/*F*, wenn es durch Umgebung, namentlich durch *h* oder *Gh*, unzweideutig gemacht wird, dass wir es nicht mit *dF* verwechseln und dem *B*–Dur- oder *d*–Molldreiklange zuschreiben können, ist entschieden die *C*–Dur- oder *C*–Molltonart festgesetzt; in keinem anderen System als *FaCeGhD* oder *FasCesGhD* kommen die Töne *D* und *F* zusammen. Die Dreiklangsbeziehung zweier Dissonanztöne stellt sich zwar auch nach der andern Seite, als der vorbezeichneten, dar, wo sie als Septime zu einander sich verhalten, nämlich in einer Accordbildung nach der Oberdominantseite; wenn die Töne *e* und *F* dort sich in der Combination des *F*–Durdreiklanges und des *A*–Molldreiklanges zusammenfinden, so würden sie auch in der Weiterbildung

eGhDF

zusammentreten, und zwar erscheint entgegengesetzt der vorigen Stellung hier der Ton *e* als Grundton, *F* als Quint. Die Dreiklänge *eGh* und *hDF* haben aber nicht unmittel-

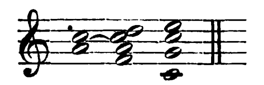
bare Verbindung, wie sich aus dem Uebergange aus dem einen in den andern Accord ergeben würde,



wo im ersten der melodische Uebergang nicht *e–F*, sondern *G*..*F*; im zweiten nicht *F*..*e*, sondern *D*..*e* ist; aus keinem von beiden also die Dissonanz *eF* entstehen würde, wie sie aus der Combination *FaCe* und dem melodischen Uebertritt aus dem *F*–Dur– nach dem *a*–Molldreiklang oder umgekehrt aus dem letzteren nach dem ersteren entsteht. In dem Zusammenklange *eF* ist also nothwendig ein Quintton zu einem Grundtone klingend zu vernehmen und zwar der untere Secundton als Quint–, der obere als Grundton. So aber ist, wie dieser, auch jeder andere Secundzusammenklang in seinem nächsten Bezug auf das Tonartsystem, dem er angehört, beschaffen, er geht aus einer Dreiklangsgeneration in der Art hervor, in welcher der obere Secundton Grundton eines Dreiklanges, der untere Quint des ihm nächstverbunden überliegenden ist und zwar so, dass nicht nur die oben verzeichneten vier Septimenformationen *FaCe*, *aCeG*, *CeGh*, *eGhD*, sondern auch die nach der Unterdominantseite übergreifenden *GhD/F*, *hD/Fa*, *D/FaC* in gleichem Sinne das Verhalten zweier neben einander liegender Dissonanztöne enthalten und ausdrücken.

Auf das hier Gesagte begründet und daraus erklärlich können wir zu jedem liegenden Einzeltone den secundweis darüber liegenden frei und auf guter Zeit anschlagen, er wird seinen dissonanten Eintritt immer rechtfertigen können. Was gegen diese Erklärung Einwendung erregen könnte, ist vielleicht das, dass zu einem solchen Dissonanzintervalle oft andre Töne treten als diejenigen, die es zu dem Septimenaccorde bestimmen, aus welchem ihr Zusam–

menklang erklärt werden soll. Die Töne des Tonartsystemes behalten aber immer die Bedeutung ihrer tonartlichen Herkunft, ihrer accordlichen Entstehung, wenn sie auch in anderen Accorden verwendet werden, vorausgesetzt in Accorden derselben Tonart. Die durch *G* vermittelte Scalenfortschreitung *C D e* besteht in der Folge des tonischen Grundtones, der Oberdominantquint und der tonischen Terz. Diese Töne werden keine anderen, wenn ich sie mit den Accorden *a C e*, *D/F a C*, *C e G* begleiten will.



Dass *C* auch die Bedeutung der *A*–Mollterz, *D* auch die Bedeutung des Grundtones im Septimenaccorde *D/F a C* hat, hebt die erste Bedeutung für jenes, tonischer Grundton, für *D*, Oberdominantquint zu sein, nicht auf; denn in der letzteren haben die Töne ihre Generation, ihre tonartliche Existenz. *C* ist tonischer Grundton, *D* Oberdominantquint, *e* tonische Terz, *F* Unterdominantgrundton, *G* tonische Quint, *a* Unterdominantterz, *h* Oberdominantterz. *C* kann dann Quint werden und Terz: *F a C, A C e*; *D* kann Grundton und Terz werden: *D/F a, h D/F*; *e* Grundton und Quint: *e G h, a C e*; *F* Quint und Terz: *h D/F, D/F a*; *G* Grundton und Terz: *G h D, e G h*; *a* Grundton und Quint: *a C e, D/F a*; *h* Grundton und Quint: *h D F, e G h.* Die erste Bedeutung aber ist immer die tonartlich–eigentliche, aus welcher die Töne andere erst annehmen können. Man hört also, der tonartlichen Bedeutung nach, den Accord *G h D/F* als den Oberdominantdreiklang *G h D* mit der Unterdominant *F*; den Accord *h D/F a* als Terz und Quint des Oberdominantdreiklanges mit Grundton und Terz des Unterdominantdreiklanges, den Accord *D/F a C* als Oberdominantquint mit dem Unterdominantdreiklange. Das ist ihr materialer, ihr stofflicher Inhalt; so können die Accorde zersetzt werden,

sie sind aber so nicht zusammenzusetzen. Die Chemie zerlegt Fleisch und Blut in die Elementarbestandtheile und giebt uns deren genaue Verhältnisse an, sie kann aber aus diesen Stoffen nicht Fleisch und Blut herstellen, das thut nur der organische Process. So lässt sich auch nicht der Septimenaccord zusammensetzen, indem man zu einem Dreiklange eine Septime fügt; überhaupt steht der einzelne Ton zum Dreiklang in keinem Verhältniss: der Einheit des Dreiklanges steht nur die Einheit eines anderen Dreiklanges gegenüber, dem Dreiklange kann nur der Dreiklang sich verbinden, und zwar kann eine solche Verbindung, wie wir oben gesehen haben, nur unter Dreiklängen nächster Verwandtschaft geschehen: im Uebergange des einen in den andern, worin das bleibende, beiden Dreiklängen gemeinschaftliche Intervall eine zweifache — eine Dissonanzbedeutung erhält, die durch weiteren Fortgang zu lösen ist. In solchem Sinne sind aber eben nicht nur die Septimenaccorde zu fassen, welche aus zwei consonirenden Dreiklängen, einem Dur- und einem Mollaccorde, bestehen: *FaCe*, *aCeG*, *CeGh*, *eGhD*, sondern auch diejenigen, welche die Dominantgrenzen verbinden, solche, an denen die verminderten Dreiklänge Theil haben: *G h D/F*, *hD/F a*, *D/F a C,* auch diese haben ihre Natur in dem Zusammenklange von zwei Dreiklängen:

h D/F   *D/F a*   *F a C*
G h D   *h D/F*   *D/F a*

Wenn sie diese allgemeine Eigenschaft des Septimenaccordes mit jenen theilen, so behalten sie doch auch wieder ihr Eigenthümliches. In dem aus zwei wirklichen Dreiklängen bestehenden Septimenaccorde ist die Basis ein Dreiklangsgrundton, die Septime eine Dreiklangsquint:

FaCe, *aCeG*, *CeGh*, *eGhD*

In den Septimenaccorden, an welchen die verminderten Dreiklänge Theil haben:

GhD/F, *hD/Fa*, *D/FaC*

ist im ersten Basis und Septime Dreiklangsgrundton, im zweiten Basis und Septime Dreiklangsterz, im dritten Basis und Septime Dreiklangsquint: *G—F*, *h—a*, *D—C*:
I — I III—III V—V
ihr Septimenintervall besteht in Accordtönen gleicher Art; und zwar ist in dieser Septimenharmonie die Septime gegen den Grundton der Unterdominantseite entnommen: *F* ist gegen *G* ein Früheres, ebenso *a* gegen *h*, und *C* gegen *D*. In den wirklichen Dreiklangs-Septimen-Harmonien ist der Grundton gegen die Septime ein Früheres (nach der harmonischen Generation) im Tonartsystem: *F* gegen *e*, *a* gegen *G*, *C* gegen *h*, *e* gegen *D*. Die Septime gehört, dem Grundtone gegenüber, der Oberdominantseite an.

Die unter allen Umständen zulässige Form des Dissonanzeintrittes für zwei Secund-bildende Töne, nämlich dass zu dem liegenden unteren der obere in guter Zeit angeschlagen werden kann, ist natürlich auch bei den Septimenaccorden der Dominantverbindung eine berechtigte, denn diese Septimenaccorde stehen als solche in der Reihe der übrigen und theilen das Allgemeine mit ihnen, sie sind Dreiklangsverbindung mit gemeinschaftlichem mittleren Intervall, dann aber sind ihre Dreiklänge nicht selbstständige, wie der Dur- und der Molldreiklang in den Septimenharmonien der geschlossenen Tonart, sie trennen sich in ihre Bestandtheile aus Unter- und Oberdominant-Accord und machen die Natur ihrer Töne geltend, als nicht verbundene, und damit sind sie wieder von den anderen Septimenaccorden verschieden. Der Septimenaccord *GhDF* hat in seiner äusseren Dissonanz die beiden Dominantgrundtöne; *hD/Fa* die beiden Dominantterzen; *DFaC* die

beiden Dominantquinten. Hier ist ein Unterschied von Grundton und Quint in den Tönen des Septimenintervalles nicht vorhanden, es sind Accordtöne gleicher Qualität, die als Septime hier sich gegenüberstehen. Daher auch einer wie der andere früher oder später wird auftreten können, in Bezug auf einen von beiden schon liegenden, vorbereiteten sowohl als in der metrischen Stellung überhaupt in Bezug auf erste und zweite, gute und schlechte Zeit.

Und so finden wir auch in der praktischen Anwendung und im Gefühl der Richtigkeit derselben, dass die Septimenaccorde, an welche der Unterdominantgrundton und die Oberdominantquint in Zusammenklang treten (D—F), nämlich der Dominantseptimenaccord, der Septimenaccord der zweiten und der siebenten Stufe, Freiheiten der Behandlung zulassen, die bei den Septimenharmonien, die innerhalb des geschlossenen Systemes liegen, nicht gewährt sind. Vor Allem ist es von den drei Septimenaccorden mit Grenzverbindung der Dominantseptimenaccord, in welchem unbedingt die Septime zu liegendem Grundtone frei anschlagen darf, der in allen Lagen auf erster oder zweiter metrischer Stelle vorkommen kann.



Das Vorstehende würde beim Septimenaccorde der ersten oder vierten Stufe, die gleich dem Dominantseptimenaccorde harten Dreiklang als unterliegenden, aber grosse Septime haben, nicht gesetzt werden können.



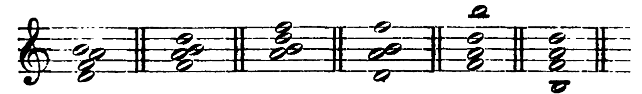
Beim Septimenaccord der Oberdominantterz *h D/F a* treten Bedingungen ein, die einen gleich freien Hinzutritt der Septime zum Grundton, wie der Dominantseptimenaccord

ihn zulässt, in Etwas beschränken. Ebenso beim Septimenaccorde der Oberdominantquint *D/Fa C*. Die Hindernisse dieser Freiheit sind aber bei beiden Accorden verschiedener Art.

Im Septimenaccorde *h D/F a* wird der freie Eintritt der Septime (*a*) zu liegendem Grundtone (*h*) immer unbedingt geschehen können, wenn die Septime über den anderen Stimmen zu stehen kommt, wenn sie höchste Stimme ist:



ebenso auch mit dem Eintritt der Septime auf der metrisch ersten Zeit. Dabei ist die Lage der übrigen Stimmen in allen Versetzungen ganz gleichgültig, nur soll diese Septime, wenn sie nicht vorbereitet ist, über den andern Stimmen liegen. Eine andere Lage der Septime wandelt den Accord zu dem der zweiten Stufe der verwandten Molltonart um *HDfA*; wenn wir die Lagen



und andere dieser Harmonie hören, in welchen *a* nicht höchste Stimme ist, so erwarten wir eine Fortschreitung in den *E*-Duraccord, nicht in den *C*-Duraccord; diese Lagen erregen das Gefühl der *a*-Molltonart. Der Grund dieser Erscheinung liegt in der Secundlage der Töne *a* und *h*, der beiden Dominantterzen. Eine Secundlage nimmt die Bedeutung einer melodischen Fortschreitung an: der Zusammenklang *ah* klingt wie die festgehaltene Folge von *a* nach *h*. Nun wissen wir von der Tonleiter, dass eben bei der Stelle des Schrittes aus *a* nach *h* eine Hemmung des Fortganges eintrat: auf die Unterdominantterz konnte die Oberdominantterz vermittelt nicht folgen, weil die beiden Dominantdreiklänge keine Vermittelung unter

sich haben, sie sind getrennte Accorde; *a* musste die Bedeutung des Grundtones zu *e* annehmen, worauf *h* als Quint von *e* folgen konnte. Dieser Vermittlung durch *e* ist aber im Zusammenklange der Grenzen *D/F* eben widersprochen, denn wo das Extreme sich verbindet, ist die wirkliche Einheitsmitte aufgehoben; der Septimenaccord *h D/F a* ist der vollkommne Widerspruch des Dreiklanges *C e G*. Dieser ist die Mitte des Systemes:

F a C e G h D

jener die Mitte des Systemes:

(e) G h D/F a C (e)

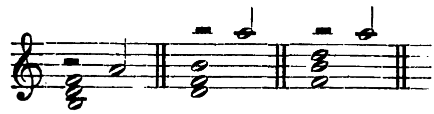
von welchem die Einheitsmitte ausgeschlossen, wofür eine Zweiheitsmitte eingetreten ist und damit ein entschiedenes Trennungsprincip sich geltend gemacht hat.

In der Farbenerscheinung sagt man: Grün fordert Roth, Violet fordert Gelb, Orange fordert Blau; und ebenso entgegengesetzt. Die einfache Farbe fordert die Verbindung der beiden ausgeschlossenen, eine Verbindung von zwei einfachen fordert die dritte einfache ausgeschlossene. Die eine Farbe will sich in der andern ergänzen zum Farbenganzen. So auch im Zusammenklange von Tönen, die immer nur als Accordtöne einer bestimmten Tonart harmonisch verständlichen Sinn haben können. Der Zusammenklang *D/F* als Verbindung der Grenzen fordert die Mitte *e*: der Accord *h D/F a* will einen Accord zur Folge, der *e* enthält, und wird sich am verständlichsten lösen in *C e G*, in dem, was von *h D/F a* ausgeschlossen war. Wenn aber *e* durch den Zusammenklang *D/F* erst gefordert wird, kann es nicht schon gedient haben zur melodischen Vermittlung von *a/h* in einer Lage des Accordes *h D/F a*, welche wie *D F a h*, *F a h D*, *a h D F* diese Töne secundweis neben einander liegend enthält. Wenn solche Accorde der *a*-Molltonart sich aneignen, so geschieht es, indem sie als *D f A H*,

fAHD, *AHDf* sich hören lassen, worin aber *Df* verschieden von *D/F* wirklich kleine Terz wird, und das Verhältniss von *D/F* jetzt zwischen *H/D* eintritt als dem Zusammenklange der Unter- und Oberdominant des *A*-Molltonartsystemes. In diesem Accord ist der melodische Schritt *A* . . *H* auch durch *E* zu vermitteln; dem *E* ist aber durch den Zusammenklang *Df* nicht widersprochen, wie es dem *e* der *C*–Durtonart durch den Zusammenklang *D/F* geschieht. Es wird also der Septimenaccord *hD/Fa*, wie ihn die *C*–Durtonart enthält, nur in den Lagen unzweideutig erscheinen können, in welchen über der Septime *a* kein Ton mehr gelegen ist, auch nicht ein anderer als *h*, nicht *D* oder *F*; denn die weiten oder sogenannt zerstreuten Lagen sind nur unausgefüllt–enge. Das erfahren wir hier an der Wirkung der Lagen

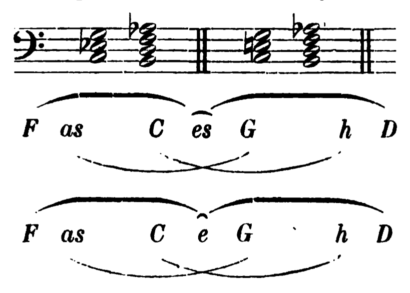
welche, eben wie die Lagen, welche das Secundintervall *ah* enthalten, das Gefühl der *A*–Molltonart erregen, das nur allein nicht erregt wird, wenn die Septime *a* höchste Stimme ist.

Wenn aber in diesem Septimenaccorde die Septime nicht in allen Lagen unbedingt zu dem Grundtone treten kann, wie im Dominantseptimenaccorde, so liegt der Grund eben in der Zweideutigkeit der Harmonie selbst; wo dieser durch die Lage bezeichnet ist, d. h., wo die Septime als höchste Stimme erscheint, kann die Septime frei zu dem liegenden Grundton treten:

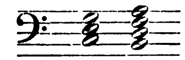


In der Molltonart, die an dieser Stelle den verminderten Septimenaccord enthält: *hD/Fas* in *C*–Moll, fällt die Bedingtheit der Intervallenlage ganz hinweg, denn wir können

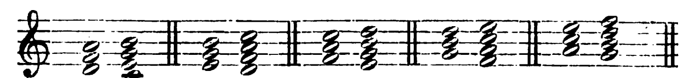
die Secundlage *as—h* hören, ohne eine melodisch zu vermittelnde Folge darin zu verlangen, da *as* nur auf *G*, *h* nur auf *C* melodischen Bezug hat. Daher der verminderte Septimenaccord in jeder Lage zusammentreten kann, wie der Dominantseptimenaccord, aber auch der Vorbereitung in einem der äusseren Dissonanztöne gar nicht einmal bedarf. Der verminderte Septimenaccord kann direct aus dem tonischen Dreiklange hervorgehen, der Septimenaccord *h D/F as* aus dem Dreiklange *C es G*, im Molldursystem aus *C e G*:



So kann aber auch der Septimenaccord gleicher Stelle im Durtonartsystem ohne Vorbereitung der äusseren Dissonanztöne eintreten, wenn die Septime höchste Stimme ist,



eine Folge, die bei keinem andern Septimenaccorde in dieser Weise normal geschehen könnte, denn wir setzen nicht:

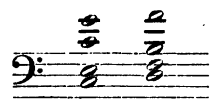


oder lassen solche Fortschreitung doch nicht als Regel gelten. Aber auch bei diesen Folgen werden die unvorbereiteten Eintritte derjenigen Septimenaccorde, welche das Intervall der verbundenen Grenztöne (*D/F*) enthalten, immer leichteren Eingang finden, als jene des geschlossenen Systemes, in denen die Basis ein Grundton, die Septime eine Quint ist. Der Unterschied zwischen dem Terzton und

gleichnamigen Quinttone wird auch auf dem Clavier, wo doch in der That reale Verschiedenheit solcher Töne nicht besteht, fühlbar, wenn ihre Accordbedeutung im Zusammenklange bestimmt ist. Die Aufeinanderfolge von



würde zweistimmig nur als Quintparallele vernommen werden und als solche fehlerhaft klingen; mit der Harmonie



sind die Quinten verschwunden, und ist mit denselben Noten für die fehlerhafte eine ganz wohlklingende Folge eingetreten, weil hier *D* als *G*-Durquint, *a* als *F*-Durterz deutlich entschieden ist und diese beiden Töne eben nicht im Quintverhältniss zu einander stehen.

Ueber den dritten der hier betrachteten Septimenaccorde, den auf der Oberdominantquint: *D/FaC*, ist noch Einiges zu bemerken. Er ist im Durtonartsystem am meisten der Zweideutigkeit ausgesetzt, wie er auch auf der Claviatur und in unserer Notenschrift dem *D*-Mollseptimenaccord *dFaC* vollkommen gleich erscheint. Er ist darum von den drei Septimenaccorden

GhDF, *hDFa*, *DFaC*

des Dissonanzsystemes (*e*) *GhDFaC* (*e*) am wenigsten betheiligt an den Freiheiten des Dissonanzeintrittes. Wenn das Intervall *D/F* an sich immer entschieden in seiner Natur verständlich wäre, so würde es, als Zusammenklang der Tonartsgrenzen, das Gebiet der Tonart so deutlich bezeichnen, als es der Zusammenklang *hD/F* oder *GhDF* thut, das Intervall *D/F* wird aber erst mit *h* oder *G* ver-

bunden unzweideutig seine Wirkung ausüben; durch einen dieser beiden Töne oder durch beide wird *D* als Quint des Dominantdreiklanges entschieden bezeichnet und von der Terzverbindung mit *F* abgezogen, die es allerdings an sich als *D* nicht haben kann, aber als das im Verhältniss 81 : 80 von ihm verschiedene *D*. Daher ist der freie Zutritt der Septime zu dem Dreiklang *D/Fa* nicht unbedingt klar und verständlich, wie er es bei den Septimenaccorden *GhDF* und *hD/Fa* ist. Den unbedingtesten Eintritt der Septime zu liegendem Grundtone, auf erster oder zweiter Zeit, gestattet der Dominantseptimenaccord.

Es ist vorher der Auflösung des Septimenaccordes gedacht worden, da für das mittlere, die eigentliche Dissonanz enthaltende Terz i n t e r v a l l ein Dissonanz t o n einzutreten hatte, zu welchem der eine der äusseren Töne Grundton, der andere Quint ist, an welchem sodann der Septimenaccord ein Vorhaltsaccord geworden und sich als solcher auflöst. In Bezug hierauf ist nun zu bemerken, dass die drei Septimenaccorde, an denen die Grenzverbindung Theil hat, ihr mittleres Terzintervall mit einem Tone, der Grundton, Terz oder Quint des tonischen Dreiklanges ist, zu vertauschen haben.

Der Dominantseptimenaccord *GhDF*, der die beiden Dominanten *F* und *G* als Septimenintervall enthält, setzt für sein mittleres Terzintervall *hD* den Grundton *C* ein.

Der Septimenaccord der Oberdominantterz *hDFa*, dessen äussere Septimendissonanz in dem Zusammenklange der beiden Dominantterzen *a* und *h* besteht, setzt für das mittlere Terzintervall *D/F* die tonische Terz *e*.

Der Septimenaccord der Oberdominantquint *D/FaC*, der in den beiden Dominantquinten *C* und *D* als Septime dissonirt, setzt für das mittlere Terzintervall *Fa* die tonische Quint *G*.



In jeder Weise tritt immer der Oberdominantseptimenaccord als Hauptseptimenharmonie hervor, er hat zu seinen äusseren Dissonanztönen die beiden Dominanten, zu seiner Auflösung die Tonica, und schliesst somit die Hauptmomente des ganzen Systemes zusammen; er liegt auch nach Klang und Schrift ausser aller Zweideutigkeit. Denn nach Klang und Schrift kann der Accord *hDFa* als *HDfA* auch Septimenaccord der zweiten Stufe in *a*–Moll; *DFaC* als *dFaC* Septimenaccord der sechsten Stufe in *F*–Dur oder Septimenaccord der dritten Stufe in *B*–Dur sein. Auch in der Molltonart ist der Septimenaccord zweiter Stufe *DFasC* mit dem Septimenaccord siebenter Stufe der *Es*–Durtonart *dFasC* zu verwechseln. Nur der verminderte Septimenaccord (*hDFas*) gehört, wie der Dominantseptimenaccord, einer bestimmten Tonart an, da er mit bestimmten Tönen nur in einer sich vorfindet, und es kann nur die Frage sein, ob diese Molltonart oder Molldurtonart sei. Beim Dominantseptimenaccord ist die Frage, ob er der Durtonart, der Molltonart, oder der Molldurtonart angehöre. Die Septimenaccorde des geschlossenen Systemes bestehen in der Durtonart auf der ersten und vierten Stufe aus einem Dur- und einem Molldreiklange,

CeGh, *FaCe*,

auf der dritten und sechsten Stufe aus einem Moll- und einem Durdreiklange,

eGhD, *aCeG*.

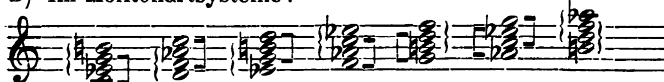
In der Molltonart ist die Gestaltung der Septimenharmonien so mannichfaltig, dass auf jeder Stufe eine andere Dreiklangscombination erscheint.

Auf der ersten: Molldreiklang und übermässiger Dreiklang; auf der zweiten: verminderter und Molldreiklang; auf der dritten: übermässiger und Durdreiklang; auf der vierten: Moll- und Durdreiklang; auf der fünften: Dur- und verminderter Dreiklang; auf der sechsten: Dur- und Molldreiklang; auf der siebenten: verminderter und verminderter Dreiklang. In der Durtonart mit weichem Unterdominantdreiklang besteht die Septimenformation auf der ersten Stufe aus Dur- und Mollaccord; auf der zweiten aus vermindertem und Mollaccord; auf der dritten aus Moll- und Duraccord; auf der vierten aus Moll- und übermässigem Dreiklang; auf der fünften aus Dur- und vermindertem; auf der sechsten aus übermässigem und Durdreiklang; auf der siebenten aus vermindertem und vermindertem. In Noten dargestellt. *A*) Im Durtonartsystem mit Inbegriff der Septimenaccorde mit verminderten Dreiklängen:

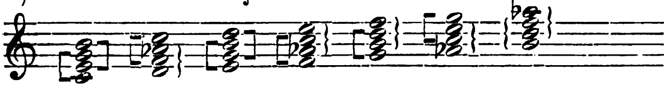




B) Im Molltonartsysteme:



C) Im Molldurtonartsysteme:



Die für das mittlere Terzintervall in den Septimenaccorden eintretenden, zur Auflösung führenden Töne sind bei den Septimenaccorden mit verminderten Dreiklängen Glieder des Hauptdreiklanges. Der Dominantseptimenaccord hat den Grundton derselben zum Auflösungston und zieht

den tonischen Dreiklang selbst als Auflösung nach sich. Die Septimenaccorde des geschlossenen Systemes, in denen die tonische Terz vorkommt, sind zur Auflösung auf diese Dreiklangstöne nicht bezogen.

FaCe	*aCeG*	*CeGh*	*eGhD*
v	v	v	v
h	*D*	*F*	*a*

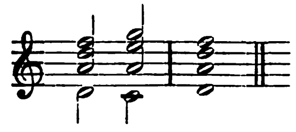
GhDF	*hDFa*	*DFaC*
v	v	v
C	*e*	*G*

Zu unmittelbar praktischem Nutzen werden solche Classificationen, wie die vorstehende für den Septimenaccord es ist, wenig dienen können — sie erleichtern aber die Uebersicht des mannichfaltigen Materials, sie gliedern den Begriff des Ganzen und stellen seine Theile in fasslicher Ordnung und in der Nothwendigkeit ihrer Gestalt und Beschaffenheit dar.

In das Practische eingreifend ist aber die Unterscheidung der Septimenaccorde, die in wirklichen Dreiklängen bestehen, von denen, an welchen die verminderten Dreiklänge Theil haben; sie lehrt den Grund einsehen der verschiedenen Behandlung der Septime, den Grund, warum ich setzen kann:



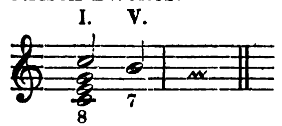
und warum ich nicht setzen kann:



Ebenso, was die metrische Stellung betrifft, warum manche Septimen als vorbereitete auf erster Zeit stehen müssen, andere auf erster oder zweiter Zeit stehen können. Das Letztere ist eben mit den Septimenaccorden, an welchen

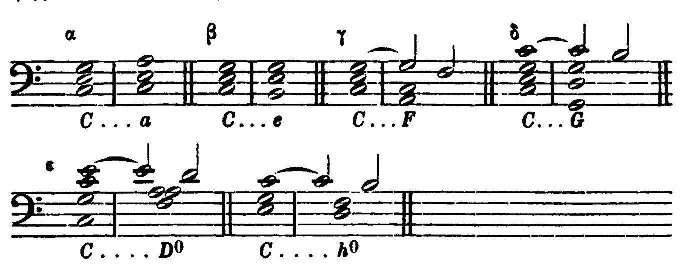
die verminderten Dreiklänge Theil nehmen, der Fall. Sie sind zweifach zu betrachten. In *GhD/F*, *hD/Fa*, *D/FaC* ist die Septime gegen den Grundton der Unterdominantseite gehörig, ist ein Früheres als der Grundton. Dann aber ist die Septime in diesen Accorden auch Quint des oberen Dreiklanges $hD/\check{F}$, $D/F\check{a}$, $Fa\check{C}$ und als solche ein Späteres als der Grundton des unteren. In der letzten Bedeutung treten diese Septimenaccorde in die Reihe der übrigen und haben dieselbe Behandlung. In der ersten kann die Septime zu liegendem Grundton frei eintreten und auf der zweiten Zeit stehen, wie die anderen, nur aus dem Grundton nachschlagenden, allezeit zu stehen kommen. Denn die sogenannte nachschlagende Septime ist die zu dem liegenden Grundtone des unteren Dreiklanges eintretende Quint des oberen, die aus der melodisch herabgehenden Fortschreitung des ersteren tritt = *CeG..heG* = *hCeG*.

Als entschiedene Quint ist diese Septime ein Relatives, ein gegen das Primäre des Grundtones Secundäres, daher auch ein metrisch Zweites.



Alle Dissonanzharmonie, die es durch einen eintretenden Grundton wird, steht auf erster, die es durch eintretende Quint wird, auf zweiter Zeit. Wenn der Vorhaltsaccord unter allen Umständen die erste Zeit verlangt, so hat das seinen Grund darin, dass er zu seiner Auflösung nicht einer neuen Harmonie bedarf, Dissonanz und Auflösung sind nach der Grundharmonie nicht verschieden, man hört in Bezug auf diese nur die Folge einer ersten und zweiten Zeit; der Auflösungsaccord ist kein neues Erstes, ist nur eine nothwendige Folge; metrisch nur eine zweite Hälfte des Ganzen, dessen erste Hälfte die Dissonanz trug.

Dagegen ist ein Vorhaltsaccord gegen seinen vorhergegangenen der Grundharmonie nach allezeit ein entschieden anderer, nicht ein terzverwandter, sondern quintverwandter, oder ein völlig getrennter. Denn zwei Dreiklänge, die ein gemeinschaftliches Terzintervall haben, lassen in ihrer Aufeinanderfolge einen Vorhalt nicht entstehen. Dieser verlangt, dass zu einem liegenden Accordtone in der neuen Harmonie seine Obersecund (oder Unterseptime) eintrete. Das gewährt die Folge *CeG..aCe* (α) so wenig als die Folge *CeG..eGh* (β). Wohl aber geschieht es oder kann es geschehen in den Folgen *CeG..FaC* (γ), *CeG..GhD* (δ), *CeG..DFa* (ε), *CeG..hDF*.



Dass in einem Dissonanzaccord, er bestehe in Vorhalts- oder Septimenharmonie, der Auflösungston in anderer Stimme zur Dissonanz nicht schon vorhanden sein kann, ist eine im Grunde selbstverständliche Sache. Es würde ein absurder Widerspruch sein, wenn z. B. in dem Accorde



zu dem gebundenen *C*, durch welches die Töne *G* und *D* eben verhindert sind, sich zum Dreiklange zu verbinden, diese Verbindung in *h* dennoch ausgesprochen sein sollte: ein Widerspruch, der als nicht aufzulösender nicht als Dissonanz, sondern als Discordanz erklingt, d. h. als eine sinnlose Klangaccumulation.



Wenn keine der Accordstimmen zur Dissonanz den Auflösungston soll erhalten können, so haben wir davon die unterste, die Bassstimme, auszunehmen, gegen welche der Dissonanzton als N o n e erklingen kann. Wenn wir in Folgendem gleich ein Beispiel dieser Zulässigkeit an einem Tone geben, der sonst der empfindlichste für dieses Zusammentreten von Dissonanz- und Auflösungston sein würde, nämlich am Leittone, so wird jeder andere sich um so unbedenklicher in diesem Vorkommen zeigen.



Im zweiten Tacte dieses Satzes ist *C* dissonant gegen *D* und löst sich nach dem *h*, das in der Bassstimme schon angeschlagen ist. In der zweiten Hälfte dieses Tactes ist *D* gegen *e* dissonant, löst sich nach *C*, das im Bass schon liegt, ferner *e* vor *D*, dann *f* vor *E*, wo jedesmal der Bass den Auflösungston mit der Dissonanz zusammenklingen lässt. Dass aber eine Auflösung der None in die Octav nicht Auflösung in dem Sinne sein kann, wie sie beim Vorhalt und der Septime erklärt worden ist, leuchtet ein. Die Dissonanz *h C* kann sich unmöglich nach *h h*, die Dissonanz *CD* unmöglich nach *CC*, *De* nicht nach *DD*, *eF* nicht nach *e e* lösen. Es ist von diesen Dissonanzen, die gegen den Bass als Nonen vorkommen, ganz abzusehen. Die erste Dissonanz ist *CD*, die zweite *D e*, die dritte *e F*, die vierte *F gis*; diese werden durch die Fortschreitung aufgelöst nach *h D*, *C e*,

DF, *Egis*, und wir sehen, dass unter der Harmonie, die in den oberen Stimmen vollständig da ist und ihre regelmässige Fortschreitung hat, die tiefste Stimme ohne Rücksicht auf die Vorhalte selbständig ihren Ton aus dem Accord wählen kann. Es ist hier wie beim sogenannten Orgelpunkt, wo auch das harmonische Gewebe vom Bass unabhängig sich fortbewegt. Hier ist es umgekehrt der Bass, der sich unabhängig von den Dissonanzen der Oberstimmen und ihren Auflösungen zeigt, in die Harmonie tritt und fortschreitet.

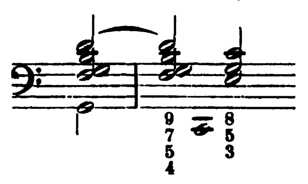
Wollten wir eine andere Stimme des obigen Satzes zum Bass nehmen, die Bassstimme darüber legen, so würde nur absurde Discordanz entstehen.

Es ist über die Septime hinaus eben ein auf die Grundharmonie direct zu beziehendes Intervall nicht mehr möglich. Die None hat ihre aufzulösende Dissonanz nicht gegen den Grundton, sondern gegen einen andern in der Harmonie enthaltenen Ton. Wo der Basston zu der in die Octav sich lösenden None liegen bleibt, ist er Orgelpunkt, oder ist, da der Orgelpunkt regelmässig nur auf Tonica und Dominant seine Anwendung findet, doch in demselben Sinne den anderen Stimmen gegenüber zu betrachten. Der Nonenaccord *CeGD* in dem folgenden Gange hat als Dissonanz hinsichtlich der Auflösung keine andere Bedeutung, als die ihm nachfolgenden Dissonanzaccorde.



Die None als wirkliches Accordintervall könnte nur eine versetzte Secunde sein, gegen welche dann der Basston dissonant wird, der einer Auflösung so wie auch einer

Vorbereitung gegen den überliegenden bedürfen würde. Ebenso sind Dissonanzaccorde, in welchen die Septime zu liegendem Basstone in die Octav tritt, auf der Tonica z. B.



ganz dieser Art Orgelpunktsharmonien.

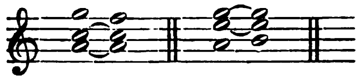
Es ist nöthig, über solche Dinge zu ganz klarem Begriff zu gelangen, um sich dann nicht weiter beirren zu lassen durch andere Meinungen und Ansichten. Das Wahre ist einfach und lässt verschiedene Meinungen und Ansichten nicht zu; es ist in seinen Elementen auch leicht fasslich. Eine weitere Fortbildung und Verzweigung dieser Elemente kann zu complicirter Verwickelung führen, man muss diese immer auf die ersten Principien zurück zu leiten und sie aus diesen sich verständlich zu machen suchen.

Die oben besprochene Auflösungsart der Septimenharmonie, zu welcher für das mittlere Terzintervall des Accordes der zwischenliegende Ton eintreten musste

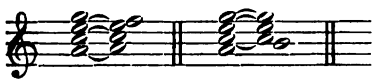


ist nicht die einzige. Die Auflösung kann auch so geschehen, dass im Septimenaccorde das obere oder das untere Terzintervall fortbestehe und an dem einen oder andern die Fortschreitung der Dissonanz zur Consonanz sich bestimme. Dann wird von dem mittleren Intervall abgesehen und die Auflösung geschieht wie an der Vorhaltsdissonanz. Der Dissonanzaccord ist dann auch als ein dreistimmiger ein Vorhaltsaccord geworden. Das Obige erscheint als *a C G* oder *a e G*:

Vom ersten ist die Auflösung *a C F*, vom zweiten *h e G*:



Der Grund, aus welchem die erste Auflösung hier wieder die gehörigere erscheint, ist für sich zu betrachten, es sind hier beide Formen als mögliche anzuführen. In der ersten ist die Quint des *a*–Mollaccordes, in der zweiten der Grundton des *C*–Duraccordes verleugnet, der beiden Dreiklänge, welche im Septimenaccorde *a C e G* verbunden sind. Dem verleugneten Tone ist's aber nicht zu verdenken, wenn er dann auch von der Auflösung keine Notiz nehmen will: er bleibt auch in dem Auflösungsaccorde gern fortklingend stehen und macht diesen wieder zu einem dissonanten.



Die zweite Form klingt nicht, weil in ihr der untere Secundton zu dem liegenden oberen eintritt. Es ist früher (pag. 55 u. 56) besprochen, dass nur zu dem liegenden unteren der obere unbedingt anzuschlagen ist. Diese zweite Folge wird richtig, wenn wir setzen:

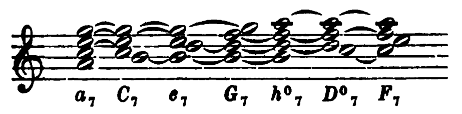


das ist, wenn der zweite ein solcher Septimenaccord ist, in welchem die Septime überhaupt frei zu dem Grundtone, also auch von unten herauf, an ihn herantreten kann.

Die erste dieser Accordfolgen ist unter allen Umständen anwendbar und giebt fortgesetzt eine Folge von verketteten Septimenharmonien, deren Grundtöne terzweis herabgehen.



Aufsteigend kann eine solche Sequenz sich nicht bilden, weil der Septimeneintritt zu liegendem Grundtone nur bei solchen Accorden geschehen kann, die das Intervall der Grenzverbindung (D/F) enthalten, bei den anderen aber nicht. Daher die Folge



nur an den drei Stellen G_7, $h^0{}_7$, $D^0{}_7$ richtig klingt, an den vier anderen ist die Auflösung eine ungehörige.

Somit wird aber in dieser Auflösungsart, in der nämlich, bei welcher das obere Terzintervall die Auflösung bestimmt, indem es den Grundton des Septimenaccordes nöthigt heraufzutreten, wenn die Form für alle Fälle gültig sein soll, der nicht beachtete Mittelton nicht zu neuer Dissonanz können liegen bleiben, er muss mit dem Auflösungston zusammentreten:

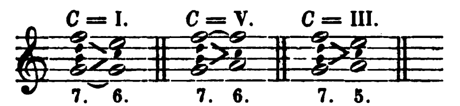


Beharren kann der Mittelton, die Terz des unteren Dreiklanges, nur in den Fällen, wo der Grundton aufwärts tretend zu einem Tone des Unterdominantdreiklanges gelangt: e—F, G—a, h—C. Ausser diesen muss er fortschreiten



In diesen Folgen löst die Septime sich in die Sext, indem sie gegen den Grundton herab, oder dieser gegen die Septime hinauf tritt. Die Sext ist eine versetzte Terz, wir haben also zweierlei Auflösungen in die Terz.

Die zuerst gezeigte Auflösungsweise an dem für das mittlere Terzintervall eintretenden Tone zeigte auch eine Auflösung in die Quint, indem die Septime herab, der Grundton hinauf trat, da der Auflösungston auch Terz werden konnte:



Wie nach der Terz und Quint, wird die Dissonanz endlich auch in die Octav eine Auflösung finden können.

Die Bedingungen für diese Auflösung sind sehr beschränkend, daher dieselbe selten vorkommt, und, wo sie vorkommt, dazu nicht immer in ihrer Natur erkannt und gedeutet wird. Es ist von dieser Auflösung in den Lehrbüchern nicht die Rede.

Die Auflösung der Septime in die Octav kann nur beim Dominantseptimenaccorde geschehen, und zwar in der Weise, dass die Septime chromatisch hinauf, der Grundton eine kleine Secund diatonisch herab tritt.



Man hört dann eben zur Erklärung dieser Fortschreitung sagen: das Intervall *G–F* sei nicht Septime, sondern übermässige Sext *G–eis*. Der Unterschied von *F* und *eis* im Zusammenklange mit *G* wird aber leicht einzusehen sein, wenn man die beiden folgenden Sätze vergleicht.





Eben so in diesem beide Harmonien nach einander enthaltenden Satze:

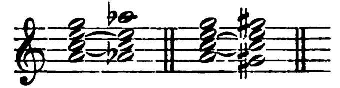


Dass aber der Dominantseptimenaccord ganz allein diese Auflösung zulässt, liegt in den Bedingungen: 1., dass die Septime eine **k l e i n e** sein muss, damit sie durch Bewegung beider Stimmen sich zur Octav erweitern könne; 2., dass das Mittelintervall zu dieser Octav ein consonantes sei. Beides verbunden gewährt der Dominantseptimenaccord *GhD/F*, indem er mit den Fortschreitungen *F–fis* und *G–fis* den Uebergang aus der Septime in die Octav geschehen lässt und durch diesen Uebergang in dem Mittelintervall *hD* die entschiedene Umwandlung aus der zweifachen in die einfache Bedeutung bewirkt.

Wenn wir diese Auflösung an anderen Septimenaccorden mit kleiner Septime versuchen wollen, so bieten sich im Durtonartsystem die Septimenaccorde der dritten und der sechsten Stufe *eGhD* und *aCeG*. Die Septime zur Octav zu erweitern giebt es zwei Weisen: die Septime *e–D* kann mit beiden Stimmen nach *Es* oder nach *dis* übergehen; zu beiden aber wird das Mittelintervall kein consonantes sein:



Im Septimenaccorde *a C e G* können die Töne der Septime *a–G* beide nach *as* oder nach *gis* übergehen,



beide Fortschreitungen bringen in das Mittelintervall ebensowenig eine einheitliche Ruhe.

Ferner ergiebt sich eine Septimenharmonie mit kleiner Septime auf der siebenten Stufe des Tonartsystemes, in *C*–Dur: *h D/F a*. Wir wissen aber, dass das Intervall *D/F* kein consonantes ist; wenn daher die Septime *h – a* mit beiden Stimmen nach *B* tritt



so ist der zweite Accord nicht der *B*–Durdreiklang, der die kleine Terz *d F* verlangt, von der das Intervall *D/F* verschieden ist. Mit der Fortschreitung nach *ais* würde zu *F* der unmögliche Zusammenklang *F–ais* entstehen:



Die Molltonart enthält als Septimenharmonien mit kleiner Septime den zweiten Septimenaccord der zweiten und den der vierten Stufe. In *A*–Moll *H D f A* und *D f A c*. Die Auflösungen des Septimenintervalles führen im ersten nach *ais* oder *b*; im zweiten nach *cis* oder nach *des*.



Nur die zweite Fortschreitung des ersten Septimenaccordes lässt einen consonanten Dreiklang entstehen, sie verlangt aber von der Quint des *E*–Duraccordes *(H)*, dass sie nach

B trete, eine Fortschreitung, zu der jede denkbare Hinleitung fehlt.

Der verminderte Septimenaccord endlich hat wieder die verbundenen Grenztöne zu seinem Mittelintervall und kann damit so wenig wie der Septimenaccord der siebenten Stufe im Durtonartsystem durch Auflösung der Septime in die Octav zu einer Einheitsbedeutung kommen.

Es bleibt sonach eben nur der Zusammenklang des Durdreiklanges mit dem ihm verbundenen verminderten, d. h. der Dominantseptimenaccord für die Auflösung der Septime in die Octav geeignet, indem durch diese Fortschreitung der verminderte in den Molldreiklang, der untere Durdreiklang in einen consonanten Quartsextaccord übergeht:

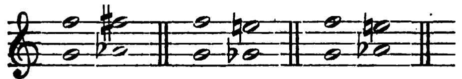
und für beide Fortschreitungen, für die chromatische wie für die diatonische, eine harmonische Vermittlung im Intervall *h D* geboten ist. —

Wenn in der oben besprochenen Auflösungsart die chromatische Fortschreitung wesentliche Bedingung ist, so wird sie an anderen Auflösungen Theil nehmen können, die auch ohne dieselbe in Richtigkeit bestehen würden.

Wie die Septime *G–F* sich nach *G–e* und nach *a–F* löst, so wird sie nicht weniger gelöst sein, wenn zu der diatonisch fortschreitenden Stimme die andere chromatisch sich bewegt. Wenn *G–F* . . *G–e* eine Lösung ist, so ist es ebenso die Fortschreitung *G–F* . . *gis–E*. Ebenso, wenn *G–F* . . *a-F* Lösung ist, so wird es auch *G–F* . . *A–fis* sein können. Denn die Bedingung der Dissonanzlösung besteht in Bezug auf das Dissonanzintervall darin, dass es durch melodische Fortschreitung einer oder beider Stimmen in ein consonantes übergehe, dass aus der Septime die Sext, oder, wenn beide Stimmen sich diatonisch gegen einander be–

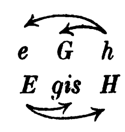
wegen, die Quint werde. Die Sext kann aber nach ihrer Stellung im Tonartsystem klein, gross, ja übermässig, die Quint vermindert, rein oder übermässig sein. Die Intervalle der verminderten und übermässigen Quint, der übermässigen Sext gehören nicht dem ruhenden, selbständigen Dreiklange an, und insofern sind sie zwar nicht consonirende, sie sind aber an ihrer Stelle im Tonartsystem berechtigte, im Dissonanzdreiklange consonante, da an der Stelle des Dissonanzdreiklanges der Consonanzdreiklang dissoniren würde. Als solche können sie für die Dissonanz des Septimenaccordes wie des Vorhaltes Auflösung sein. So wird die oben angeführte Dissonanz *G–F* nicht diese auflösenden Folgen allein haben können:

sondern auch die folgenden in Intervalle der Dissonanzdreiklänge führende

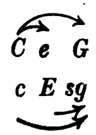


Zu all diesen auflösenden Fortschreitungen wird es nicht schwer sein, richtige Accordverbindungen zu finden, wenn man die verschiedenen Septimenaccorde mit dem Intervall *G–F*, als: *GhDF*, *GbDf*, *GBDF*, *GbDesf* u. m. in Betracht zieht.

Die chromatische Erhöhung ist die Umbildung der kleinen Terz in eine grosse, ein Unterschied, der auf dem Gegensatz der Dur- und Mollquint beruht.



Die chromatische Vertiefung ist die Umbildung der grossen Terz in eine kleine:



Am Durtonartsystem *FaCeGhD* kann die chromatische Erhöhung zur Umbildung der kleinen Terz in die grosse nur an den hier mit grossen Buchstaben bezeichneten Tönen geschehen, an den Tönen: *F*, *C*, *G* und *D*: sie gehen aus der Mollterzbedeutung *D/F*, *aC*, *eG*, *hD* in die Durterzbedeutung über: *Dfis*, *Acis*, *Egis*, *Hdis*, wodurch die *G*-Dur-, *d*-Moll-, *a*-Moll- und *e*-Moll-Tonart angesprochen wird. Chromatische Vertiefung können die Töne annehmen, die hier mit kleinen Buchstaben bezeichnet sind, indem sie Durterzbedeutung haben und in Mollterzen übergehen können, nämlich die Töne *a*, *e*, *h*. *Fa*..*Fas*, *Ce*..*Ces*, *Gh*..*Gb*.

Die Fortschreitungen *F-fes*, *C-ces*, *G-ges*, *D-des* würden der *C*-Durtonart fremd sein, ebenso die Fortschreitungen *a*..*ais*, *e*..*eis*, *h*..*his*.

Die Molltonart hat in ihren drei Dreiklängen *Fas Ces GhD* eine sehr bedingte Natur. Die grosse Terz *Gh* kann in die kleine, *Gb*, übergehen; die kleine Terz *C-es* in die grosse *Ce*, ebenso die Unterdominantterz *Fas* zur grossen, *Fa*, werden. Mit *Ce* wird die *F*-Molltonart, mit *Fa* die *B*-Durtonart in Anspruch genommen. Weiteres in Bezug auf andre Tonart wird bei der Modulation zu besprechen sein; wir betrachten die chromatische Veränderung hier nur, sofern sie an der Dissonanzauflösung Theil hat.

Man wird nach Dem, was über die verschiednen Arten von Septimenaccorden, den Dissonanzeintritt an ihnen, zuletzt über die chromatische Veränderung der bei der Auflösung nicht bewegten Stimme gesagt worden ist, sich die folgenden Fortschreitungen erklären können:



Eine vollständige Reihe der möglichen Dissonanzauflösungen verzeichnen zu wollen, würde, wenn auch nicht ins Grenzenlose, so doch zu einer solchen Menge führen, dass sie unübersehbar wäre. Die Bedingungen, unter denen die Auflösung geschieht und geschehen kann, sind leichter zusammenzufassen; sie bestehen in Folgendem:

Die Septimen des geschlossenen Tonartsystemes:

FaCe, *aCeG*, *CeGh*, *eGhD*
FasCes, *aCesG*, *CesGh*, *esGhD*

wollen auf zweiter Zeit vorbereitet sein, auf erster (guter) Dissonanz stehen, auf zweiter sich auflösen. Ihre Dissonanz auf zweiter Zeit wird in der Regel aus der Octav oder dem Grundton nachschlagen und wird dann abwärts sich lösen wollen. Die vorbereitete und auf erstem Tacttheil stehende wird die anderen Auflösungen leichter annehmen.

Die Septimenaccorde, welche die verbundnen Grenztöne enthalten,

GhD/F, *hD/Fa*, *D/Fac*
hD/Fas, *D/FasC*

stehen auf erster und zweiter Zeit. Als nachschlagende, nicht in der Septime, sondern im Grundton vorbereitete, lösen sie sich gern abwärts gegen den Grundton auf. Als liegenbleibende zu einer andern Auflösung würde eine nachschlagende zur Syncope führende, *d*, der Dissonanz einen Accent ertheilen, was die metrische Stellung unklar macht.

Der Vorhalt löst sich allezeit herabgehend auf, wie er dissonant immer auf guter Zeit steht.

Das sind nicht empirische Vorschriften zu gedankenloser Benutzung; es ist hier nur äusserlich zusammengefasst, was in dem Vorhergegangenen aus innerer Nothwendigkeit sich ergeben hat.

Es sind zuletzt zwei Auflösungsarten des Septimenaccordes mit aufgeführt worden, die zu einem Intervall führen, von welchem die Rede ausführlich noch nicht gewesen ist. Berührt ist es S. 94—96. Nämlich die beiden Folgen:



und in ihnen das Intervall der sogenannten übermässigen Sext: *as–fis*, *ges–e*. Die Sext ist eine versetzte Terz, als Terz müssen wir sie im Dreiklange aufsuchen. Wir finden aber in den Dreiklängen des Tonartsystemes, wie dasselbe uns bekannt ist, kein vermindertes Terzintervall. Die übermässige Sext als Umkehrung der verminderten Terz ist aber ein sehr eingänglicher Zusammenklang, von dem sich auch eine natürliche Herkunft erweisen muss.

Wir haben ihn zunächst in Bezug auf die Molltonart aufzusuchen.

Die *c*-Molltonart besteht in den Dreiklängen

F as C   *G h D*
C es G,

sie sind einer sich entgegengesetzten Reihe entnommen, die von *G* nach der Oberdominantseite in Durdreiklängen, nach der Unterdominantseite in Molldreiklängen sich fortsetzt oder fortsetzen würde, wenn wir sie sich weiter wollten bilden lassen.

<——o——>
. . . . *B des F as C es G h D fis A cis E* . . .

Was die Bestimmung für das begrenzte Molltonartsystem betrifft, so ist diese früher nachgewiesen (S. 18—21).

Es ist aber der erste über dem geschlossenen Systeme auf der Oberdominantseite vortretende Ton *fis* die Terz der Oberdominantquint *D*, oder Quint der Oberdominantterz *h*: die Terz des *D*-Dur-, oder Quint des *h*-Moll-accordes.

Wir sehen oft in die *C*-Durtonart *fis* eintreten, ohne dass dadurch ein Uebergang nach der *G*-Durtonart bewirkt, ja auch nur angeregt wird; so z. B. in der folgenden Stelle:



Hier tritt *a C*, Terz und Quint des Unterdominantdreiklanges *FaC*, mit *fis*, der Terz der Oberdominantquint, zusammen. Der Accord *a C fis* oder *fis*/*a C* ist nicht der Dreiklang der siebenten Stufe, *fis A*/*C*, der *G*-Durtonart, sondern des Tonsystemes

a C e G h D fis

d. h. des Systemes, das, mit einer Tendenz nach der Oberdominantseite, den zuerst hervortretenden Ton dieser Seite hören lässt, als Terz seiner Oberdominantquint, dafür aber den Unterdominantgrundton aufgiebt. Ebenso lässt sich sagen: eines Systemes, das den *e*-Molldreiklang zur Tonica, den *a*-Molldreiklang zur Unterdominant, den *h*-Molldreiklang zur Oberdominant hat. Es ist immer ein sehr materielles Vorstellungsmittel, wenn wir uns eine Reihe vorausbestimmter Dreiklänge denken, in denen das Tonartsystem seinen Platz nimmt; gleich als wollten wir die Glieder eines organischen Körpers als fertige voraussetzen, in die das lebendige Wesen sich einwachsen soll. Die Triebkraft ist es vielmehr selbst, die in organischer Fortbildung sich diese Glieder schafft, in deren jedem das Gesetz des Ganzen walten wird, wie im Blatt, in der Blüthe, in der

Frucht der Pflanze die Idee der Pflanze waltet, die nur dieses Blatt, nur diese Blüthe, nur diese Frucht hervorbringen kann. Die Neigung des Tonartsystemes, die Oberdominantseite geltend zu machen, muss zunächst dem *h*-Molldreiklange seine Quint *fis* erwerben, diese Neigung nach der Oberdominantseite ist aber in eben dem Grade Abneigung von der Unterdominantseite; der Eintritt des *fis* ist nothwendig das Verlassen oder Aufgeben von *F*, und so können chromatisch verschiedene Töne in direct harmonischer Bedeutung nie zusammentreten, weil chromatisch Verschiedenes, als die Dreiklangs-Trias überragend, sich gegenseitig ausschliesst.

In der Verbindung seiner Grenzen wird nun das System *a C e G h D fis* die Töne *fis* und *a*, die *h*-Mollquint mit dem *a*-Mollgrundton, zusammenfassen, ein Intervall (*fis*/*a*) das so wenig wie das Intervall *D*/*F* des Normalsystemes die Mollterz $\frac{5}{6}$, sondern $\frac{27}{32}$, um das bekannte Komma 80 : 81 kleiner als jenes ist; denn die Mollterz von *fis* würde *A*, die Quint von *D*, sein, und ist diese aufgenommen, so sind wir vollständig in die *G*-Durtonart übergetreten, in welcher der in *C*, der Durtonart, als tonischer Dreiklang bestehende *C*-Duraccord Unterdominantdreiklang geworden ist.

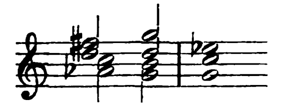
In der Molltonart nun wird mit gleicher Tendenz nach der Oberdominantseite auf dieser dasselbe *fis*, wie im Durtonartsysteme, hervortreten, wogegen der Grundton des Unterdominantdreiklanges aufgegeben wird.

Das *C*-Mollsystem: *F as C es G h D*
erhält die Gestalt: *as C es G h D fis*.

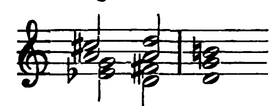
Die Verbindung der Grenzen lässt jetzt für *D*/*F* den Zusammenklang *fis*/*as* hören, und dies Intervall ist es, das in seiner Versetzung, in der Umkehrung aus der verminderten Terz zur übermässigen Sext, in der Harmonie vorkommt: es ist der Zusammenklang der Unterdominantterz mit der Terz der Oberdominantquint im fortgerückten

System der Molltonart. In der Molldurtonart, die mit der Molltonart gleiche Dominantaccorde hat, ist das Intervall dasselbe, bezieht sich in seiner Auflösung aber auf einen tonischen Durdreiklang.

Molltonart: *Fas Ces GhD*
vordringend: *as Ces GhD fis*



Molldurtonart: *Ces GhDfis A*
vordringend: *es GhD fis A cis*



Als Accordintervall wird der Zusammenklang *fis/as* in zwei Dreiklängen und drei Septimenaccorden eingreifen können.

Dreiklänge: *D fis/as, fis/as C*
Septimenaccorde: *h D fis/as, D fis/as C, fis as Ces, (fis as Ce)*



In der Terzgestalt hat nun dies Intervall durchaus etwas Unnatürliches, wenigstens Gezwungenes. Wir finden zuweilen auch diese Lage angewendet; die normale aber ist die der Sext. Die obigen Dreiklänge und Septimenaccorde sind, so gestellt, kaum als brauchbare Harmonien zu erkennen.

Die verminderte Terz ist ein Intervall, das als dissonantes, indem es einem wirklichen Dreiklange nicht angehört, aus einer Folge entstanden sein muss, und dann können die Töne *as* und *fis* beide melodisch nur aus dem *G* hervorgegangen sein; denn ihr Zusammentreffen ist nur

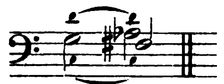
in der *C*–Molltonart möglich, in dieser aber liegt über *as* die Dominantterz *h*, unter *fis* die tonische Terz *es*, zu beiden Seiten also übermässige Secunden, die eine melodische Fortschreitung nicht zulassen.



Die harmonische Vermittlung für *G*.. *as* geschieht durch *C*, *G* ist dann als Quint gesetzt. Die harmonische Vermittlung für *G*.. *fis* geschieht durch *D*, *G* ist dann als Grundton gesetzt.

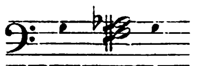


Es müsste demnach bei der Fortschreitung, welche *fis*-*as* als Terz hervorgehen lassen soll, *G* zugleich Quint von *C* und Grundton von *D* gewesen sein

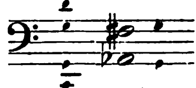


Dieser Widerspruch, dieser Zwiespalt, der in dem Tone gesetzt wird, von welchem allein die beiden das verminderte Terzintervall bildenden ausgegangen sein können, ist es, was als Unnatur sich im Intervalle selbst kundgiebt, nicht eben als eine Discordanz, aber als ein Zwang, als eine harte Bedrängniss. Die verminderte Terz, wo sie vorkommt, nöthigt rückwärts den Ton *G* in zweifacher Bedeutung anzunehmen.

Diese Nöthigung wird aufgehoben, indem die beiden Töne *fis* und *as*, die in verminderter Terz einander zugewendet, auf ein und denselben Ton melodisch bezogen sind,



ausser melodische Beziehung zu diesem zwischenliegenden Tone gesetzt werden. Dann wenden die Töne sich von einander ab.



Jeder von ihnen ist dann nicht weniger melodisch auf *G* zu beziehen, allein es ist nicht ein und dasselbe *G*. Es ist für die tiefere Fortschreitung, *G..as*, Quint von *C*, für die höhere, *G..fis*, ist es Grundton von *D*. Die erste Bedeutung ist als tiefere früher, die zweite als höhere später da.

Was den Terzzusammenklang *fis—as* harmonisch unwahr macht, hindert nicht die melodische Aufeinanderfolge der beiden Töne in dieser engen Lage



denn hier, indem *fis* seinen Weg zu *as* durch *G* nimmt, erhält dieses die Grundtons- und Quintbedeutung nach einander:



In der Bewegung *fis-as* geht es aus der Grundtonsbedeutung in die Quintbedeutung, in der Bewegung *as-fis* umgekehrt aus der Quint- in die Grundtonsbedeutung.

Dass ein wirklicher Aufenthalt bei solchen Successionsvermittlungen nicht erforderlich ist, haben wir früher schon gesehen: der Uebergang *fis..as*, *as..fis* scheint hier eben so unmittelbar zu geschehen, wie an der S. 35 besprochenen Stelle der Terzschritt *F..D*, wo die melodisch-harmonische Vermittlung der sechsten und siebenten Leiterstufe durch die tonische Terz *e* geschieht, wiewohl diese selbst sich nicht hören lässt.

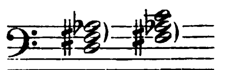


Wie die verminderte Terz ein melodisches, singbares Intervall, ihre Umkehrung, die übermässige Sext, es nicht ist, so werden überhaupt alle verminderten Intervalle melodische sein, die in ihrer Umkehrung als übermässige es nicht sind. Zwischen verminderten fehlt nie die vermittelte Secundfortschreitung, durch welche von einem Tone zu dem entfernteren zu gelangen ist. Bei übermässigen findet sich allezeit Störung des Fortganges.

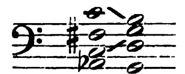


Die Intervalle der verminderten Septime, Quint, Quart und Terz bestehen in melodisch verbundener Succession und sind dadurch singbar. Den Umkehrungen derselben, der übermässigen Secund, Quart, Quint und Sext, fehlt diese successive Verbindung, dadurch sind sie unsingbar, unmelodisch. — Es ist immer die Trennung der beiden Dominantterzen, was dem Fortgange zu einem entfernteren Ton sich in den Weg stellt. Bei dem Intervalle der übermässigen Sext, die in anderes Tongebiet übergreift, kommt diese Trennung als übermässiges Secundintervall zweimal vor, bei *as* . . *h* und *es* . . *fis*.

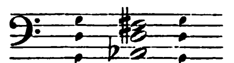
Wenn das verminderte Terzintervall zu harmonischer Verständlichkeit jederzeit in seiner Versetzung als übermässige Sext zu erscheinen hat, so kann es zur Accorderklärung doch in seiner Grundgestalt stehen bleiben. Die Dreiklänge, an denen in der *C*-Molltonart das Intervall *fis/as* theilnimmt, waren, indem es oberes oder unteres Terzintervall sein kann: *D fis/as*, *fis/as C*.



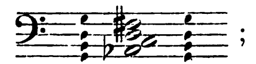
Dem zweiten dieser Dreiklänge begegnen wir in der Versetzung als Sextaccord in den Dominantdreiklang der Moll- oder Molldurtonart aufgelöst häufigst, mit vier Stimmen wird nun die ursprüngliche Quint, die Terz der Sextlage zu verdoppeln sein als einzige Stimme, welche verschiedene Fortschreitung haben kann



Der Dreiklang *D fis as* kommt in keiner Lage zur Anwendung. Er ist aus dem leeren Quintintervall entstanden und führt in dasselbe zurück.



Wäre die Terz beim vorausgehenden Dominantaccorde gewesen, so würde nicht der Dreiklang *D fis as*, sondern es müsste der Septimenaccord *D fis as C* resultiren, von welchem später die Rede sein wird

 ;

wir haben es hier mit der Untersuchung der Dreiklänge allein zu thun.

Der Uebergang aus dem einen dieser Dreiklänge in den andern als Harmonie zusammengehalten, lässt den Septimenaccord *D fis/as C* entstehen. Denn es geht vom ersten

zum zweiten *D* nach *C*, vom zweiten zum ersten *C* nach *D* über: *D fis as C*.

D fis as – *C fis as*, *fis as C* – *fis as D*.



Fis kann nur aufwärts nach *G*, *as* nur abwärts ebendahin fortgehen, nach den andern Seiten haben beide Töne die übermässige Secund neben sich, die melodisch nicht zu erreichen ist, daher der Dreiklang *D fis/as* nicht zu dem Septimenaccorde *D fis as h* (*h D fis/as*), der Dreiklang *fis/as C* nicht zum Septimenaccorde *es fis as C* (*fis as/C es*) führen kann.



Wenn aber beide Septimenaccorde noch auf anderem Wege sich herleiten könnten, als z. B.



so wird doch auch dann nur der zweite, *fis/as Ces*, als eine verständliche Harmonie sich bewähren: der Accord *h D fis/as* bleibt in allen Lagen ein widersprechender Zusammenklang.

Widersprechend ist der Zusammenklang *h D fis/as* darin, dass die Dominantterz *h*, die bei dem dissonanten Intervall *fis/as*, das die Töne *C* und *D* zu seiner Möglichkeit bedingt, erst als Folge erwartet werden kann, dem Dissonanzaccorde selbst schon angehören soll.

Es ist im Zusammenklange *h D fis as* etwas so Widersprechendes wie in dem Zusammenklange *h C D*.

Ein Vorkommen des Accordes *h D fis/as* oder des gleichen

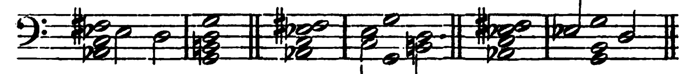
in anderer Tonart würde in einer Stelle wie die folgende nicht unrichtig lauten:



wo der Accord bei × als durchgehende Harmonie, nicht als fundamentale erscheint. Als solche wird sie sich nie produciren, der Zusammenklang *fis/as* nie ein *h* zulassen können.

Man sieht von Neuem hier, wie die Accordbildung allezeit eine in ihren Gliedern sich selbst schaffende ist, dass auch in dem geregelten System und in der Ordnung, wie sonst die Accorde aus den Intervallen zusammentreten, das Gesetz harmonischer Combination nicht unmittelbar enthalten ist. Die Harmonie ist überall nicht eine mechanische Gliederpuppe, die sich zu willkürlichen Stellungen hergiebt und Verrenkungen zulässt, sie ist lebendig-organischer Körper, der in seinen Bewegungen nur vernünftigem Willen folgt, und so ist auch die kleinste harmonische Bewegung ein Gedankenausdruck.

Dem Septimenaccorde *fis/as Ces* steht ein Hinderniss wie dem vorigen *h D fis/as*, in welchem *h* die Verbindung *fis/as* nicht kann entstehen lassen, nicht entgegen. Eine Auflösung des Accordes *fis/as Ces* kann aus der Septimenlage nicht direct nach dem Dominantaccord führen, indem durch das gleichzeitige Herabgehen von *es* und *as* die in vermittelter Fortschreitung unmögliche Quintfolge entsteht. Der Ton *es* wird vor oder nach dem Zusammentreten der Töne *as* und *fis* in *G* nach *D* treten müssen.



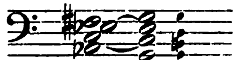
Dass aber auch eine unmittelbare Auflösung dieses Accordes nach dem Dominantdreiklange geschehen kann,

sobald die Stimmlage so ist, dass aus der Quintfolge eine Quartfolge wird, ergiebt sich von selbst, da diese letztere in regulärer Accordverbindung ihren Platz findet. So ist die Folge



in jedem Sinne eine richtige, wie sie auch dem Gehör sich als solche ergiebt.

Die Auflösung der Septimenaccorde mit dem verminderten Terzintervall kann aber, sobald nur dies Intervall in den Einklang zur Ruhe zusammengetreten ist, ferner noch sehr verschiedenen Fortgang nehmen. Jeder Accord, der gegen den vorigen nur eine Auflösungsbedeutung hatte, wird dann eine andere von ihm ausgehende annehmen und den weitern Fortgang von ihr einleiten. So wird in der zweiten Auflösung des letzten Septimenaccordes (*fis/as Ces*), die zuerst in die Quartsextlage des tonischen Dreiklanges führt, um diesen dann in den Dominantaccord gehen zu lassen,



diese letzte Fortschreitung unterbleiben, die Quartsextlage zu anderem Fortgange zu führen sein, z. B.



Nur der Zusammentritt von *fis* und *as* nach *G* wird immer zuerst und mit beiden Stimmen natürlich zugleich geschehen müssen.

In der Molldurtonart kann nur der mittelste der drei Septimenaccorde mit verminderter Terz vorkommen. Die ersten beiden, *h D fis/as*, *D fis/as C*, berühren den Unterschied dieses Systemes vom Molltonartsystem, der in der Dur- und der Mollterz des tonischen Dreiklanges besteht,

gar nicht; der erste aber schliesst sich hier aus demselben Grunde wie dort von selbst aus: es kann *h* ein Zusammentreten von *fis* und *as* nicht zulassen. Der dritte Septimenaccord, *fis/as C e*, enthält für die verminderte Septime *fis–es* der Molltonart die kleine Septime *fis–e*, wie an gleicher Stelle der Durtonart der Accord *fis a C e* steht.

Der Septimenaccord der siebenten Stufe der Durtonart wollte ein secundweises Nebeneinanderstehen der beiden Dominantterzen nicht unbedingt zulassen, ja, er verlangte überhaupt eine Lage, in welcher die Septime höchste Stimme ist. Das Nebeneinanderstehen von *a h* im Accord *h D/F a* versetzte die Harmonie als *HD/f A* nach der *A*-Molltonart.

Die Septimenlage der unmelodischen Secund *a h* gewährt in *h a* ein melodisch vermitteltes Intervall. Die Secund *e fis* im Septimenaccord *fis a C e* ist ebensowenig vermittelt, als es in jenem Accord *h D F a* die Secund *a h* ist. Hier entbehrt aber auch die Umkehrung *fis e* der Vermittlung, welche dort die Septime *h a* in allen Stufen des Durchganges findet. Denn es ist in dem System *F as C e G h D* mit seiner Fortrückung *as C e G h D fis* der Uebergang von *fis* nach dem darüber liegenden *e* durch die übermässige Secund *as/h* unterbrochen.



Die Septime *fis . . e* ist in diesem Systeme so wenig melodisch, als es die Secund *e . . fis* ist.

Das *as* ist aber hier, wie sonst in der aufsteigenden Leiter, nicht zu umgehen, nicht mit der *D*-Durquint zu vertauschen, da eben der Zusammenklang *fis–as* gefordert wird. So kann also, wenn die Molltonart den Accord *fis as C es* gern zulässt, der Accord gleicher Stelle in der Molldurtonart *fis as C e* nicht gleiche Zulässigkeit finden und diesem Tonartsystem bleibt demnach von den drei Sep-

timenaccorden mit verminderter Terz *h D/fis as*, *D fis as C*, *fis as C e* nur der mittlere, *D fis as C*:



Im Septimenaccorde *fis as C es* gehört *es* dem *As*-Durdreiklange an und wird mit *as* und *C* immer zusammentreten können. Im Septimenaccorde *fis as C e* findet *e* in *as* keinen Grundton und verlangt eine harmonisch-melodische Herleitung, die es in seinem Bezug auf *as* weder auf- noch absteigend finden kann, daher der Zusammenklang von *e* und *fis* mit *as* ein discordanter ist, wenigstens zum Normalgebrauch nicht anwendbar sein kann. Das Ohr sagt kürzer: es klingt nicht. Wir dürfen uns so kurz dabei nicht fassen, da hier eben zu erklären, oder der Grund zu sagen ist, warum einige dieser Accorde, von denen jeder dieselbe Berechtigung wie der andere äusserlich zu haben scheint, nicht klingen.

Dass es nicht auch Fälle geben sollte, wo der Accord *fis as C e* sich hören lassen kann, wie schon weiter oben auch für den Accord *h D fis as* ein solcher angeführt wurde, ist gar nicht in Abrede gestellt. Ein Gang wie dieser:



ist nicht unverständlich, nicht falsch; hier handelt es sich aber um die allgemein gültige Anwendbarkeit der Accorde, wie sie beim Septimenaccorde der siebenten Stufe im Durtonartsystem (*h D F a*) die Septime zur höchsten Stimme verlangt, die Septimenaccorde mit verminderter Terz (*D fis as C*, *fis as C es*) mit der Sextlage dieses Intervalles. Dass solche Bedingungen sich zur Regel gemacht haben, von welcher andere Lagen nur als Ausnahmen sich zur

Geltung bringen, als Harmonien, die an ihrer Stelle zu sehr charakteristischer Wirkung als Besonderes, ja als Sonderbares, dienen können, hebt die Regel und den Grund, der sie motivirt, nicht auf. Es ist überall nicht eine blosse Convenienz oder ein blinder Respect vor Autoritäten, was der Regel die Gültigkeit sichert; das kann nur eine logische Nothwendigkeit sein. Es kann aber im Ausdrucksbedürfniss einer Zeit liegen, dass Harmonien in Aufnahme kommen, die einer andern Zeit fremd waren; dass Accorde und Accordfolgen zu musikalischem Gemeingute werden, die früher gar nicht vorkamen, oder als harmonische Seltenheiten und Merkwürdigkeiten besonders bemerkt und besprochen wurden. So finden wir in mehreren musikalisch-kritischen Werken des vorigen Jahrhunderts die folgende Stelle in einem Psalm von Marcello als Neuerung und bedenkliches Wagniss angeführt:



die ihr Besonderes für jene Zeit, wo die übermässige Sext schon gehört worden war, in der verminderten Terz *h–des* des vierten Tactes hatte, wie wir sie heut zu Tage aber bei geringerem Anlass als dem einer klagenden ganzen trauernden Welt zu vernehmen gewöhnt worden sind.

Allein nicht solche besondere Dissonanzharmonien treten spät erst in der älteren Musik auf; es fehlt einer grossen Blüthezeit, die wir die Palestrina'sche nennen können, ohne sie auf diesen Componisten allein beschränken zu wollen, überhaupt noch die sogenannte »wesentliche Dissonanz«, der Septimenaccord, die Harmonie, da zwei nächstverwandte Dreiklänge in einander liegend sich als Zusammenklang hören lassen. Die Dissonanz jener Musik ist allein der Vorhalt.

Im Septimenaccorde, einem Conflict zweier Dreiklänge, dessen Lösung einen dritten, neuen resultiren lässt, ist jedenfalls ein höherer Grad harmonischer Fortentwickelung anzuerkennen, als in der Dissonanz des Vorhaltsaccordes.

Das ältere Harmoniesystem, ohne den Septimenaccord, beruht auf der absoluten, auf der unmittelbaren Consonanz, denn die Dissonanz des Vorhaltes macht den Dreiklang nicht zweifelhaft. Das neuere beruht nicht auf der Dissonanz, denn Dissonanz ist eine Zweiheit, ein Zweifel, der keine Ruhe gewähren, keine Basis bilden kann; es beruht aber auf der aus der Dissonanz durch ihre Auflösung gewonnenen Consonanz, auf der Consonanz, die im Gegensatz der Zweiheit als Einheit e r k a n n t wird.

In ihrer Sphäre ist die ältere Musik zu einer Vollendung, zu einer Ausbildung gelangt, die wir nur bewundern können, und was technische Meisterhaftigkeit betrifft, so lässt sich wohl behaupten, dass es von neueren Meistern keinem gelingen würde, auch nur eine Partiturseite in der unfehlbaren Sicherheit der polyphonischen Factur herzustellen, wie sie in alter Musik Gemeingut ist, wie dort auch die Handwerker unter den Künstlern sie besitzen. Es war aber auch eben das Handwerk ein bestimmter zu erlernendes, es hatte einen abgeschlossenen Kreis auszufüllen. Harmonie und Stimmengang kehren immer als dieselben wieder, bei Palestrina wie bei den geistig geringeren Componisten seiner Zeit. Wie man finden könnte, dass in die bedeutendsten Werke unserer Neuzeit sich zuweilen noch etwas Dilettantenhaftes hineinzieht, so wird auch bei den weniger bedeutenden der alten Zeit immer eine vollkommene Meisterschaft in technischem Sinne anzuerkennen sein.

Die von den Niederländern herübergekommene Schreibweise hat sich bei den Italienern zu grösserer Schönheit erhoben, hat weichere, schwunghaftere Linien erhalten,

sonst ist sie wesentlich dieselbe geblieben. Auch spätere Nachfolger Palestrina's, wie Allegri u. a., ja selbst bis auf A. Scarlatti, haben in Compositionen *a capella* den sogenannten Palestrinastyl beibehalten, eine Harmonie ohne Septimenaccord; denn dass dieser in ganz vereinzelten Fällen bei den späteren Componisten dieser Schule sich zuweilen doch einstellt, kann nur als Ausnahme gelten und die Regel bestätigen.

Dass nun dieses bedeutende Moment, die wesentliche Dissonanz, die Septimenharmonie, der ältern Musik fehlt, ist ein Grund, warum sie uns nicht ganz befriedigen, auf die Dauer nicht ganz erfüllen kann. Es ist nicht der Mangel an Dissonanz, was die Unbefriedigung mit sich bringt, es ist der Mangel des Bewusstwerdens der Consonanz eines höheren Consonanzbegriffes, wie er in der Auflösung der Dissonanz — »durch Kreuz zum Licht«, erst hervorgeht. So werden auch alle Versuche, altitalienische und altdeutsche Kirchenstücke für den Gebrauch beim Gottesdienste einzuführen, bei aller Kunstvollendung, bei aller Reinheit des kirchlichen Styls, die wir in diesen Sachen anerkennen müssen, doch immer nicht dahin führen können, dass etwas unserem inneren Bedürfniss vollkommen Zusagendes erlangt würde. Sie legen sich dem Sinn, der musikalischen Empfindungsweise unserer Zeit im Ganzen und Einzelnen nicht überall an. Der Musiker kann in die alte Musik sich hineinleben und wird ihre Schönheit in vollem Maasse geniessen und sich dafür begeistern können; ebenso wird eine Gesellschaft von mitwirkenden Dilettanten bei den Aufführungen solcher Musik zu unbedingtem Preise ihrer Schönheit disponirt gefunden werden können, wo jeder Einzelne ihren eigenthümlichen Werth zu würdigen auf seiner musikalischen Bildungsstufe noch nicht einmal ganz im Stande ist. Für den ganz allgemeinen Musiksinn der Zeit, der etwasseiner Fühlungsweise Fremdes

auch in der Kirche sich nicht will bieten lassen, ja hier vielleicht am allerwenigsten, kann die bei dem Musiker auf kenntnissvoller Würdigung, bei dem Dilettanten auf Liebhaberei, durch die Bedeutsamkeit jeder einzelnen Stimme, wie sie in aller ältern polyphonischen Musik zu finden und ihr positiver Vorzug ist — sich als ein wichtiges Glied im Ganzen fühlt, auf vergnüglicher Theilnahme bei der Aufführung beruhende Adoration dieser Musik immer nicht maassgebend sein zu gleicher unbedingter Hingebung Anderer. Jener Sinn verlangt ein in der Entwickelung ihm Adäquates, aus einem Gedanken- und Gefühlskreise, in dessen Centrum er sich selbst setzen kann, nicht aus einem Kreise, dessen Peripherie er nur berührt.

Ein Uebertreten des Tonartsystemes nach der Unterdominantseite, wie ein solches nach der Oberdominantseite in der Molltonart zu den Accorden mit verminderter Terz führt, wird in wenig Fällen anzunehmen sein.

In der Durtonart würde der unterhalb des Unterdominantgrundtones gelegene Terzton, in *C*–Dur das *d* des *B*–Durdreiklanges eintreten, dafür die Oberdominantquint *D* aufgegeben werden. Abgesehen davon, dass ohne den Grundton *B* es schwer sein wird, jenes *d* von diesem *D* unterschiedlich dem Gefühle immer kennbar zu machen, mit dem Eintritte von *B* aber die *F*–Durtonart völlig festgesetzt, die *C*–Durtonart aufgegeben wird, so ist überhaupt eine Tendenz nach der Unterdominantseite fast ein Widerspruch gegen das Wort Tendenz, mit welchem wir den Begriff des Strebens, nicht des Zurückhaltens verbinden mögen. In der Molltonart ist der Uebertritt nach der Unterdominantseite von mehr Bestimmtheit als in der Durtonart. Das *A*–Molltonartsystem, das den *d*–Molldreiklang als Unterdominantaccord hat, nimmt das unter ihm liegende *b*, die Terz des *G*–Molldreiklanges auf, und verliert dafür die Oberdominantquint *H*.

D f A c E gis H
b D f A c E gis

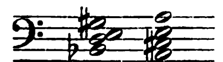
Man würde aber die Auflösung des aus diesem Systeme resultirten übermässigen Sextaccordes *b D E gis* in den *A*-Molldreiklang *a c E*



nicht für eine richtige Folge nehmen können; wenn man *gis* hört, glaubt man wohl Anspruch auf *cis* zu haben. Der Zusammenklang *gis-b* lässt immer *gis* als chromatisch erhöhet, nicht *b* als chromatisch vertieft vernehmen, somit das Intervall *b-gis* als ein nach der Oberdominant hinausgetriebenes, nach dieser Seite übermässiges. In diesem Sinne aber, indem *b* als zur Tonart gehörig zu betrachten ist, kann *b-gis* nur im System der *D*-Molltonart mit dem auf der Oberdominantseite hervorgetretenen *gis*

G b D f A cis E
b D f A cis E gis

verständlich sein und die Auflösung führet dann nicht in den *A*-Mollaccord, sondern in den der *D*-Molltonart eigenen *A*-Duraccord



Es ist aber aus dem System *b D f A c E gis* eine Harmonie herzuleiten, die sonst nirgends Heimath und Möglichkeit hätte; denn von der Annahme »willkürlicher« oder »zufälliger« Erhöhungen und Vertiefungen muss man sich ganz zu befreien suchen. Jeder Klang in der Musik ist bestimmter Accordton einer bestimmten Tonart.

Jener Accord aber, der in diesem nach der Unterdominant übergreifenden Tonartsystem seine Herkunft hat, ist der Dominantseptimenaccord mit übermässiger Quint.



Mit dem Eintritt von *gis*, mit dem Dreiklange

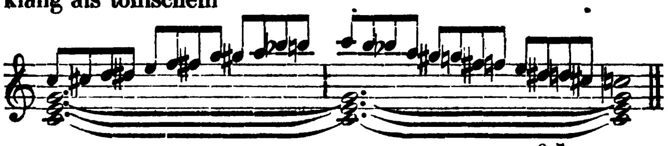
C e
E gis, *c E gis*,

ist das Charakteristische des *A*-Mollsystemes da. Zugleich besteht aber in *CeB* der Charakter des *F*-Dursystemes; und wie das System *bDfAcEgis*, mit Ausnahme seines letzten Tones, ganz den Inhalt der *F*-Durtonart, *BdFaCe* (*G*) einschliesst, so bleibt auch der Accord *cEgisb* mit grösserem Gewicht dieser Tonart zugewendet und gewährt dem *gis* nur die Bedeutung eines überleitenden, fortstrebenden Tones. Die *A*-Molltonart kann sich hier nicht geltend machen, es ist im Zusammenklange *Cegis* der Keim zu derselben zum Vorschein gekommen, der aber durch das mitklingende *b*, welches die positive Oberdominantquint *H* aufhebt, das Gefühl für die *A*-Molltonart nicht kann aufkommen lassen.

Hier hat *gis* eine effectiv accordliche und in dem Dissonanzdreiklange auch eine entschiedene Tonartsbedeutung; denn der Zusammenklang *cEgis*, von dem mitklingenden *b* abgesehen, kann ausser dem *A*-Molltonart-System nur noch dem der *E*-Molldurtonart angehören.

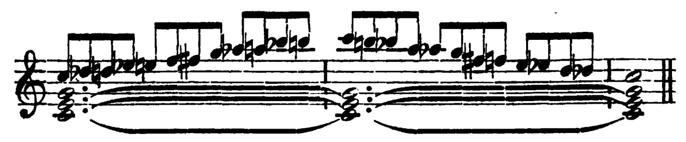
Allein auch als Durchgangstöne müssen die chromatischen für sich eine harmonische Bedeutung in Anspruch nehmen können, da es ohne diese keine Bestimmung für sie giebt.

In der chromatischen Scala zu liegendem *C*-Durdreiklang als tonischem



sind *cis*, *dis*, *fis*, *gis* Leittöne, also Oberdominantterzen der betreffenden Tonarten, welche immer die nächstverwandten zur Haupttonart sein werden *d*–Moll, *e*–Moll, *g*–Dur, *a*–Moll. *B* ist Unterdominantgrundton der *F*–Durtonart.

In der chromatischen Scala mit *B*–Vorzeichnung



sind die Töne *des*, *es*, *as* Unterdominantterzen der betreffenden Molldurtonarten, denn diese liegen der Haupttonart *C*–Dur näher als die Molltonarten; die Stufe *fis*, als Oberdominantterz, bleibt auch der chromatischen Leiter mit *B*–Vorzeichnung eigen, wie diese Leiter mit Kreuzvorzeichnung *B* erhält. *Ges* und *ais* würden aus keinem der diatonischen Leitertöne Vermittlung erlangen können. *Ais* und *ges* würden aber dennoch vorkommen müssen, wenn das erste an *h*, das zweite an *F* sich anzulehnen hätte.



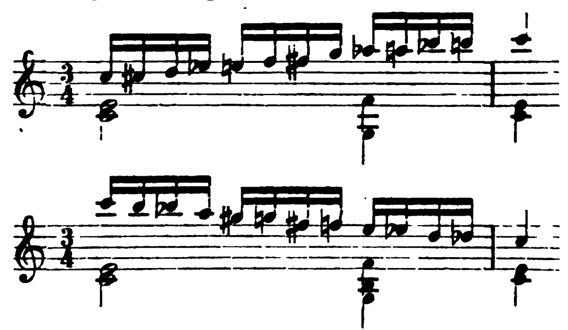
wo man nicht schreiben wird:



Ais und *ges* werden dann durch die oben und unten überliegenden Töne, *h–ais–h* durch *Fis*, *F–ges–F* durch *B*, bestimmt. Wie überhaupt die chromatische Scala oft nach beiden Seiten über das geschlossene System hinausgreifen wird.

Dass die aufwärts gehenden Stufen chromatischer Fortschreitung mit erhöhten, abwärtsgehende mit vertieften

Tönen geschrieben werden müssten, ist ein Irrthum; es kann beides auf beide Weisen geschehen, wie es schon die Nothwendigkeit, *B* auch im Aufsteigen, *fis* auch im Absteigen zu setzen, ergiebt. Auch eine theilweis mit Erhöhung, theilweis mit Vertiefung geschriebene chromatische Scala kann ganz richtig bezeichnet sein.



Die bestehende Forderung ist allein, dass die chromatischen Töne auf Leitertöne basirt und durch sie in ihren Fortschreitungen vermittelt seien. Die letztere Bedingung verhindert schon willkürlichen Wechsel zwischen *B*- und Kreuzbezeichnung, wie z. B. diese:



wo *des* die *B*-Mollbedeutung, *D* die *B*-Durbedeutung, beide auf *F* basirt, hat, und das *D* sogleich zur *h*-Mollbedeutung umschlagen müsste, um *dis* folgen zu lassen. Das völlig Unverstandene solcher Bezeichnung leuchtet ein. Es wird aber auch unter der richtigen zu wählen der Intention des Componisten anheim fallen, ob er die im Aufsteigen vordrängende mit geschärften Kreuztönen, oder die trotz des Aufsteigens zurückhaltende in *B*-Tönen passend findet. Ebenso für das Herabgehen, wo die Kreuztöne widerwilliger zurückgehen als die *B*-Töne. Der richtige Sinn trifft das Richtige der Bezeichnung, ohne sich von

jeder Note Rechenschaft geben zu wollen, wie man in der Rede den Ausdruck für das Auszusprechende findet, ohne an das einzelne Wort zu denken.

Eingehenderes und zwar mit Hinzuziehung der akustischen Bestimmungen ist hierüber in der »Natur der Harmonik und der Metrik« Seite 163—172 gesagt worden.

Modulation.

Wenn, wie nachgewiesen ist, der einzelne Ton im Intervalle, das Intervall im Accorde und dieser durch seine Stellung zu anderen Accorden in der Tonart Bestimmung und Bedeutung erhält, so ist die Tonart für die Bedeutung des Accordes, der Accord für die Bedeutung des Intervalles, das Intervall für die Bedeutung des Tones das Bestimmende.

Der *C*–Durdreiklang, welcher in der *C*–Durtonart tonischer Accord ist, ist in der *F*–Dur- und *F*–Molltonart Oberdominantaccord; in der *G*–Durtonart Unterdominantaccord, in der *E*–Molltonart Accord der sechsten Stufe oder der Mollterz des Unterdominantdreiklanges.

So wird allgemein jeder der drei Durdreiklänge der Durtonart und der zwei Durdreiklänge der Molltonart auch an drei Durtonarten und zwei Molltonarten Theil nehmen; wie auch jeder der zwei Molldreiklänge der Molltonart und der zwei Molldreiklänge der Durtonart in zwei Moll- und zwei Durtonarten enthalten sein muss.

Es hat demnach der Durdreiklang in Bezug auf die drei Dur- und zwei Molltonarten, denen er angehören kann, fünffache Bedeutung; der Molldreiklang in Bezug auf die zwei Moll- und zwei Durtonarten, an welchen er Theil nimmt, vierfache Bedeutung.

Der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe bildet nur ein Verwandtschaftsmoment für die gleichnamige Dur- und Molltonart, sowie für die Molldurtonart desselben Namens. Der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe der Molltonart ist nur in der gleichnamigen Moll-Durtonart wieder enthalten. In der Durtonart kann der verminderte Dreiklang dieser Stelle seiner Beschaffenheit nach nur in einem Systeme Platz finden.

In der mehrfachen Bedeutung der Accorde liegt die Möglichkeit des Ueberganges aus einer Tonart in die andere, die sich aber erst verwirklichen kann, wenn die veränderte Bedeutung durch Folge und Zusammenklang deutlich hervorgetreten und die neu zu ergreifende Tonart in dem, wodurch sie von der ersten sich unterscheidet, bezeichnet ist. Wenn wir von der *C*-Durtonart ausgehen, so wird der Uebergang nach der *G*-Durtonart, vermittelt durch die Dreiklänge *C-e-G-h-D*, durch das Auftreten der Oberdominantterz, durch *fis*; nach der *F*-Durtonart, vermittelt durch die Dreiklänge *F-a-C-e-G*, durch die Einführung des Unterdominantgrundtones *B*; nach der *A*-Molltonart, durch die Dreiklänge *F-a-C-e* vermittelt, nur durch *gis*, die Oberdominantterz der neuen Tonart, und der Uebergang nach der *E*-Molltonart, durch die Dreiklänge *a-C-e-G-h* vermittelt, nur durch *dis* geschehen können. —

Die hier angeführten Systeme sind also diese:

C-Durtonart und *G*-Durtonart:

F-a-C-e-G-h-D
C-e-G-h-D-fis-A.

C-Durtonart und *F*-Durtonart:

F-a-C-e-G-h-D
B-d-F-a-C-e-G.

C-Durtonart und *A*-Molltonart:

F-a-C-e-G-h-D
D-f-A-c-E-gis-H.

C–Durtonart und *E*–Molltonart:

F–a–C–e–G–h–D
A–c–E–g–H–dis–Fis.

Da nun *G–h–D* Oberdominantdreiklang von *C*–Dur, zugleich aber auch tonischer von *G*–Dur sein kann, so muss, um ihn aus der einen in die andere Bedeutung übergehen zu lassen, eine Zusammenstellung mit dem *D*–Durdreiklange geschehen, als:

C: 1 ——— V
C–e–G . . . h–D–G . . . A–D–fis . . . h–D–G.
G: 1 ——— V

C: 1—*C*: V
G: I - *G*: V - *G*: I

Bei *F*–Dur geschieht die Umwandlung des Accordes *F–a–C* durch Hinzuziehung des Unterdominantdreiklanges dieser Tonart und es ergiebt sich dann folgende Modulation:

C: 1 ——— IV
C–e–G . . . C–F–a . . . d–F–B . . . C–F–a.
F: 1 ——— IV *F*: 1

C: 1 *C*: IV
F: I *F*: IV *F*: 1

Im Uebergange von *C*–Dur nach *E*–Moll wird der Molldreiklang der Oberdominantseite *e–G–h* in den tonischen der *E*–Molltonart umgewandelt, nämlich:

C: 1 ——— III
C–e–G . . . h–e–G . . . H–dis–Fis . . H–E–g.
e: 1 ——— V *e*: 1

C: 1 *C*: III
e: 1 *e*: V *e*: I

Der Molldreiklang der Unterdominantseite wird im Uebergange von *C*–Dur nach *A*–Moll tonischer Dreiklang der letzteren Tonart durch seine Stellung zu dem Oberdominantaccorde derselben:

C: I ——— VI
C–e–G . . . *C–e–a* . . . *H–E–gis* . . . *C–e–a*.
a: I ——— V   *a*: I

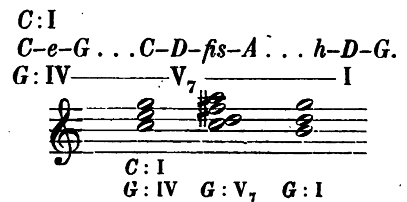
C: I *C*: VI
a: I *a*: V *a*: I

Es stützen sich diese Modulationen auf die schon früher besprochenen quintverwandten und terzverwandten Dreiklänge, welche aber in diesen Verhältnissen eine befriedigende, sicherstellende Modulation in die neue Tonart nicht vollkommen zu bewirken vermögen, weil man fast nur die Seite, die Richtung fühlt, nach welcher die Modulation sich wenden will, nicht aber die Feststellung einer neuen Tonart. —

Wir kennen aber einen Accord, welcher in seiner Gestalt und Auflösung das Hauptsächliche des ganzen Tonartsystems zusammenfasst, mithin besser geeignet ist, die neue Tonart auf entschiedene Weise anzukündigen und als eine sicher bestimmte eintreten zu lassen. Wir meinen den Dominantseptimenaccord. Daher werden auch die Uebergänge von *C*–Dur nach *G*–Dur und *F*–Dur durch die Dominantseptimenharmonien der beiden letzteren Tonarten entschiedener und vollständiger zu bewirken sein, wenn wir dem tonischen Dreiklange *C–e–G*, ihn als Unterdominantdreiklang der *G*–Durtonart, oder als Oberdominantdreiklang der *F*–Durtonart setzend, unmittelbar den Dominantseptimenaccord der einen oder anderen Tonart folgen lassen können, wodurch nach der Auflösung dieses Accordes die neue Tonart nicht nur eingeleitet sein, sondern zugleich in ihrem Umfange zusammengefasst und fest–

gestellt erscheinen wird. — Die Folge bildet sich dann in dieser Gestalt:

A. Nach der Oberdominantseite:



B. Nach der Unterdominantseite:



Der gewonnene tonische Dreiklang der neuen Tonart, wieder in die eine oder andere Dominantbedeutung versetzt, kann sodann nach demselben Verfahren in die vorige Tonart zurück-, oder in der angebahnten Richtung der Modulation um einen Tonartgrad weiterführen.

A. 1) Zurückführend:



2) Weiterführend:

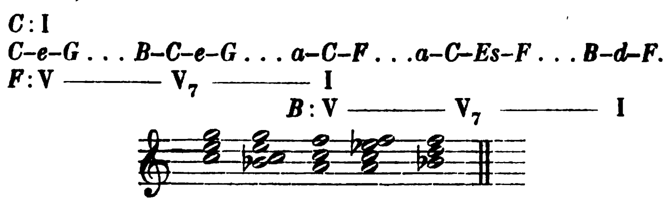
C: 1
C–e–G . . C–D–fis–A . . h–D–G . . A–cis–E–G . . A–D–fis.
G:IV — V7 — I
D:IV — V7 — I

B. 1) Zurückführend:

C: I *C*: IV ——— V_7 ——— I
C–e–G . . . B–C–e–G . . . a–C–F . . . G–h–D–F . . . G–C–e.
F: V ——— V_7 ——— I

2) Weiterführend:

C: I
C–e–G . . . B–C–e–G . . . a–C–F . . . a–C–Es–F . . . B–d–F.
F: V ——— V_7 ——— I
B: V ——— V_7 ——— I



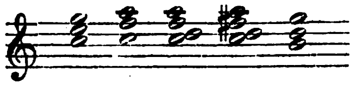
Bei dem Uebergange von einer Tonart zur anderen würde auch der Unterschied, welcher zwischen der vierten Quint und dem Terztone besteht, eine Modulation abgeben können, z. B. die Differenz des *a* in *C*–Dur und *A* in *G*–Dur. Es ist aber diese Verschiedenheit des Terztones von dem gleichnamigen Grund– oder Quinttone, wie sie von unserer Notenschrift ignorirt wird, auch für die praktische Ausübung eine zu geringe, um einen Accordwechsel durch sie kenntlich machen zu können: ohne Hinzutritt von *fis* wird *a* nicht in die Bedeutung *A*, ohne Hinzutritt von *B*, *D* der *C*–Durtonart nicht in die Bedeutung von *d* der *F*–Durtonart übergehen wollen.

Folgende Modulationen dürften geeignet sein, diesen Vorgang zu erklären:

1) Nach der Oberdominantseite:

(*a* geht in die Bedeutung von *A* über)

C: I ——— IV ——— II_7
C–e–G . . . C–F–a . . . C–D–F–â . . . C–D–fis–Â . . . h–D–G.
G: V_7 ——— *G*: I



2) Nach der Unterdominantseite:
(*D* geht in die Bedeutung von *d* über)

C: I ——— IV ——— II_7
C–e–G . . . C–F–a . . . C–D̂–F–a . . .

B–d̂–F–a . . . B–d–F–G . . . B–C–e–G . . . a–C–F.
F: IV_7 ——— II_7 ——— V_7 ——— I

In der ersten Folge findet sich der Uebergang des *a* zum *A* vom dritten zum vierten Accorde, und in der zweiten von *D* zu *d* ebenfalls vom dritten zum vierten, aus welchen Modulationen man die Umwandlungen der Unterdominantterz in die Oberdominantquint der neuen Tonart nach der Oberdominantseite und der Oberdominantquint in die Terz des Unterdominantaccordes der neuen Tonart nach der Unterdominantseite erkennen kann.

Wollten wir die Modulation weiter fortsetzen von *C*–Dur nach *D*–Dur und *B*–Dur, so würde sich, wie schon aus der Dreiklangsformation im Tonartensystem ersichtlich ist,

a) *Es–g–B–D–F–a–C–e–G–h–D*
b) *F–a–C–e–G–h–D–fis–A–cis–E*

das Verhältniss ergeben, dass *C*–Dur mit *B*–Dur und *D*–Dur nur in einem Dominantaccorde verwandt sein kann; die Tonarten von *C* und *B* haben ihr Verwandtschaftsmoment im *F*–Durdreiklange; die Tonarten von *C* und *D* im *G*–Durdreiklange. Im tonischen Dreiklange, in der Hauptsache, bleiben diese Tonarten sich fremd, sie sind also hauptsächlich eben nicht verwandt. Wenn man die Modulation der Art noch weiter fortführt, dass immer quintverwandte Tonarten zu den nächst vorhergehenden ergriffen werden, dann schwinden alle Beziehungen und Verwandtschaftsmomente zur Ausgangstonart. —

Wir finden aber nicht allein bei den Dominanttonarten, wo die Tonartverwandtschaft in der Umwandlung der Quint

in den Grundton oder umgekehrt stattfindet, Verwandtschaftsbeziehungen, sondern es wird auch eine Verwandtschaft darin bestehen können, dass der G r u n d t o n oder die Q u i n t des tonischen Dreiklanges T e r z, dessen T e r z aber G r u n d t o n oder Q u i n t eines neuen tonischen werde.

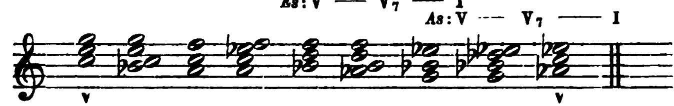
Es treten dadurch wieder Verwandtschaftsmomente mit entfernteren Tonarten am tonischen Dreiklange hervor, die uns im F o r t g a n g e zu diesen schon bei der dritten verlassen hatten; denn wir erhalten:

1) Den G r u n d t o n in die T e r z bedeutung gesetzt:

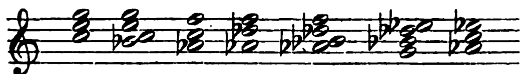
I
F–a–C–e–G–h–D
III
Des–f–As–c–Es–g–B

die Identität der Töne *F–C–G* und *f–c–g* in den Tonarten *C*–Dur und *As*–Dur. In der Modulation würden wir folgende Accordreihe hinzustellen haben:

Ĉ-e-G..B-C-e-G..a-C-F..a-C-Es-F..B-d-F..As-B-d-F..g-B-Es..g-B-Des-Es..As-ĉ-Es.
C: I
F: V —— V_7 —— I
B: V —— V_7 —— I
Es: V —— V_7 —— I
As: V —— V_7 —— I



wo wir die Terz *c* des tonischen *As*–Durdreiklanges als einen von dem Grundtone des tonischen *C*–Durdreiklanges in der Differenz 80 : 81 verschiedenen Ton erhalten. Die Modulation würde noch mehr zusammengezogen auch folgende Gestalt erhalten können:



2) Die T e r z in die G r u n d t o n s b e d e u t u n g gesetzt:

III
F–a–C–e–G–h–D
I
A–cis–E–gis–H–dis–Fis

die Identität der Töne *a–e–h* und *A–E–H* in den Tonarten *C*–Dur und *E*–Dur bei folgender Modulation:

C–e–G, *C–e–a*, *H–dis–Fis/A*, *H–E–gis*
C: I —— VI
e: IV —— V_7
E: V_7 ——— I

wo der tonische *E*–Durdreiklang auf den Dominantaccord der *E*–Molltonart folgt:



3) Die **Quint** in die **Terzbedeutung** gesetzt:

II
F–a–C– e –G–h–D
III
As–c–Es– g–B–d–F

die Identität der Töne *C–G–D* und *c–g–d* in den Tonarten *C*–Dur und *Es*–Dur durch folgende Modulation:

C–e–G . . . B–C–e–G . . . as–C–F . . . As–B–d–F . . . g–B–Es.

4) Die **Terz** in die **Quintbedeutung** gesetzt:

III
F–a – C–e – G –h–D
II
D–fis–A–cis–E–gis–H

die Identität der Töne *a–e–h* und *A–E–H* in den Tonarten *C*–Dur und *A*–Dur durch nachstehende Modulation:

C–e–G, *a–d–F*, *gis–H–D–E*, *A–cis–E*
C: I
F: V —— VI
a: IV —— V_7
A: V_7 —— I

wo der tonische *A*–Durdreiklang auf den Dominantaccord der *A*–Molltonart folgt.

In diesen Modulationen ist wahrzunehmen, dass die Uebergänge nach den Tonarten der Oberdominantseite sich allezeit weniger willig ergeben, als jene nach der Unterdominantseite, was schon bei den nächsten Ausweichungen in die anliegenden Dominanttonarten wahrzunehmen.

Die Tonart kann, wie bereits betrachtet, in sich selbst übergehen oder nach anderen Tonarten fortgeleitet werden. Bei dem Uebergange in sich selbst hat die abgeschlossene Tonart ihren Schwerpunkt in der Mitte, während bei der Fortschreitung zu anderen Tonarten jede auf der ihr vorausgegangenen, d. h. auf der Unterdominanttonart, ruht und durch die positive Production nach der Höhe die Oberdominantseite ergreift. Da sich nun der Uebergang nach der Unterdominantseite williger ergiebt, als nach der Oberdominantseite, so wird die Modulation von der Oberdominant nach der Tonica um so leichter zurückkehren, wogegen bei einer Wendung nach der Unterdominant diese sogleich tonischen Charakter annimmt und eine neue Spannung zur Wiedergewinnung der Tonica eintreten muss.

Nach längerem Verweilen auf der Unterdominant wird daher das Bedürfniss eintreten, durch Berührung der Oberdominant nach der Tonica zurückzukehren, wodurch man für diese erst die tonische Bedeutung gewinnt.

Die regelmässig gebauten Musikstücke in Dur gehen demzufolge ganz naturgemäss in der Mitte nach der Oberdominant über, und bewirken nach dem Verweilen auf der Unterdominante ihre Heimkehr von jener nach der Tonica, während die Modulation in der Molltonart in der Regel nicht nach der Quint, sondern nach der verwandten Durtonart geführt wird, weil die in sich eingeschränkte Molltonart, welche keinen Fortgang hat, erst die Fesseln am nächstverwandten Durtonartsysteme abstreifen muss, bevor sie

zur Freiheit und Verwandschaft mit Anderem gelangen kann. Hinsichtlich der chromatischen Folge ist zu bemerken, dass jede Tonart, welche zu einer anderen chromatisch erhöhte Töne enthält, als eine gespanntere, jede aber, die chromatisch vertiefte Töne zeigt, als eine ruhigere, weniger gespannte erscheinen wird. In diesem Verhältniss ist auch nur der Charakter der Tonarten zu suchen, hingegen die absolute Tonhöhe niemals einen solchen bestimmen kann; denn jede Tonart einzeln genommen beruht in ihrem Organismus ganz auf denselben Bedingungen, wie jede andere, und wenn z. B. *Des*–Dur in *C*–Dur intonirt wird, so möchte Niemand finden, dass an sich der Charakter durch die absolute Tonhöhe in veränderter Gestalt erscheine. Wohl aber behauptet *C*–Dur im Verhältniss zu *Des*–Dur einen gespannteren Charakter, weil die *Des*–Durtonart den Grundton der *C*–Durtonart als Oberdominantterz, als Leitton, den Unterdominantgrundton dieser als tonische Terz enthält und durch die Umwandlung der Grundtöne in die Terzbedeutung alle anderen Momente der *C*–Durtonart nach der Unterdominantseite chromatisch vertieft sich wenden, nach einer Region, aus deren Standpunkt die *C*–Durtonart selbst als eine gesteigerte, gespannte erscheinen muss. Färbungen hinsichtlich der absoluten Tonhöhe treten nur in akustischer Beziehung z. B. bei Blasinstrumenten ein, wo dieselben aber lediglich von der Natur der Instrumente abhängig sind und nicht durch den Organismus des Tonsystems veranlasst werden.

Wie die Umdeutungen der Accorde in den verschiedenen Modulationen zu verstehen sind, ist vorher gezeigt worden; es werden aber auch Uebergänge stattfinden können von Accorden, die nicht derselben, sondern nächstverwandten Tonarten angehören, z. B. von *C*–Dur nach *A*–Dur, *Es*–Dur, *E*–Moll und nach *E*–Dur, *As*–Dur, *A*–Moll, von denen die ersteren drei einen weniger directen Bezug

zur Ausgangstonart haben, als die letzteren drei, wofür die in Umdeutung einzelner Momente begründeten Verwandtschaften den Beweis liefern. Im Uebergang von *C*–Dur nach *A*–Dur wird die Terz *e* als Quint gefasst, zwischen welchen nach absoluter Tonhöhe gemessen der Unterschied von 80 : 81 besteht.



Die Modulation von *C*–Dur nach *Es*-Dur erfasst die Quint als Terz, nämlich:

II
C–e–G
Es–g–B
III

Endlich ist im Fortschreiten von *C*–Dur nach *E*–Moll die Terz als negative Quint und die Quint als negative Terz gesetzt, als:

III II
C–e–G
e–G–h
II III

In der Modulation von *C*–Dur nach *E*–Dur erscheint jedoch die Terz als Grundton:



In derjenigen von *C*–Dur nach *As*–Dur wird der Grundton Terz:

I
C–e–G
As–c–Es
III



Und in dem Uebergange von *C*–Dur nach *A*–Moll finden wir den Grundton als negative Terz, die Terz als negativen Grundton:

I III
C–e–G
a–C–e
III I



Die Verwandtschaften in der Molltonart werden sich nur am tonischen Molldreiklange, welcher schon früher als die Negation des Durdreiklanges erwiesen wurde (vergl. Natur der Harmonik und der Metrik S. 32—35), bestimmen können. Wir erhalten durch diese Bestimmungen folgende Uebergänge:

1) Von *C*–Moll nach *Es*–Dur:

II III I
C - es - G
I II
Es - g - B

2) Von *C*–Moll nach *As*–Dur:

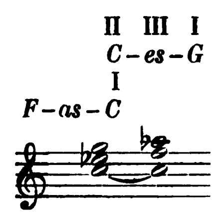
II III I
C - es - G
III II
As - c - Es

3) Von *C*–Moll nach *G*–Moll:

II III I
C – es – G
II
G – b – D

4) Von *C*–Moll nach *F*–Moll:

II III I
C – es – G
I
F – as – C



Die *G*–Durtonart ist mit der *C*–Molltonart nicht verwandt; denn der *G*–Durdreiklang enthält die positive, dem *C*–Molldreiklang vorausgesetzte Bestimmung und wo diese als solche bestätigt wird, da ist der Begriff der *C*–Molltonart aufgehoben. Nur die *G*–Moll–Durtonart, welche durch das System

I III II
C – es – G – h – D – fis – A
II III I I III II

auszudrücken ist, kann mit *C*–Moll verwandt erscheinen, wie auch zu dieser, als Haupttonart gesetzt, wieder die *C*–Molltonart, die mit der *G*–Durtonart nicht verwandt ist, im Verwandtschaftsverhältniss steht.

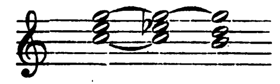
In den einzelnen Tonartensystemen ist sich stets das gleichnamig Entgegengesetzte nahe verwandt, weil in diesem nur die Umwandlung des Positiven in das Negative oder umgekehrt geschieht. Z. B. geht der *C*–Durdreiklang dadurch in den *C*–Molldreiklang über, dass der Grundton *C* im Verhältniss zum Quintton *G* betrachtet aus der positiven Stellung in die negative übergeht; denn im Durdrei–

9*

klang sagt man mit Recht, dass ein Ton, und zwar der tiefste in der ersten Lage, Quint und Terz habe, im Moll-dreiklang aber, dass derselbe Ton Quint und Terz sei; während auf dem Quinttone gerade das umgekehrte Verhältniss stattfindet. Die Bezeichnung

I III II
C–e–G
II III I
C–es–G

zeigt den Unterschied vollkommen, obschon durch die Erklärung auf S. 33–35 des Buches »Die Natur der Harmonik und der Metrik« noch nähere Nachweise gegeben wurden. Man wird also im Uebergange vom *C*–Durdreiklange zum *C*–Moll-dreiklange fühlen, wie die Umwandlung des Positiven zum Negativen am Grundton, und des Negativen zum Positiven an der Quint geschieht



Die vorstehende Modulation wird sich daher auch williger ergeben, als die von Moll ausgehende



denn in letzterer hat das *G* im Begriffe des Positiven und Negativen zwei Umwandlungen, hingegen in ersterer in dieser Beziehung nur eine stattfindet. Denn *G* ist im *C*-Durdreiklang die Negation, im *C*–Molldreiklang das Positive und im *G*–Durdreiklang wiederum Positives, wie es sich in der ersteren Modulation zeigt; in der letzteren dagegen ist *G* zuerst im *C*–Molldreiklang Positives, wird im *C*–Durdreiklang Negatives und geht im *G*–Durdreiklang wieder in Positives über.

Enharmonische Verwechselung.

Die enharmonische Verwechselung gehört dem temperirten, nicht dem reinen Systeme an, worüber in den Abhandlungen »Klang« und »Temperatur« in Chrysander's Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft und Geschichte der Musik Eingehenderes gesagt worden ist. Die Uebergänge nun, welche auf der sogenannten enharmonischen Verwechselung basiren, haben zumeist die Gleichsetzung der verminderten Septime und grossen Sext, der übermässigen Secunde und kleinen Terz, der übermässigen Quint und kleinen Sext, der übermässigen Quart und verminderten Quinte u. s. w. zur Grundlage. Z. B. wird im temperirten System

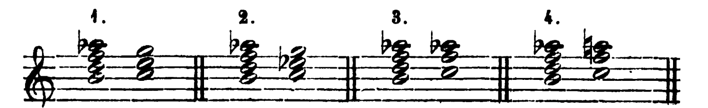
h-D-F-as = *H-D-f-gis* = *H-d-eis-Gis* = *ces-d-F-As*
C: VII^0_7 *a*: VII^0_7 *fis*: VII^0_7 *es*: VII^0_7

zu setzen sein,



durch welche Annahme man sich mit jedem verminderten Septimenaccorde in vier verschiedenen weit auseinanderliegenden Tonarten befindet.

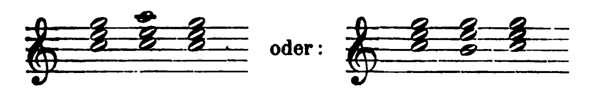
Wenn wir nun drei solcher Accorde, als: *h-D/F-as*, *fis-A/C-es*, *cis-E/G-b* aufstellen, so wird, wenn der geeignete Septimenaccord ergriffen wird, der Uebergang nach den zwölf Tonarten des temperirten Quintenzirkels, und zwar den Durtonarten sowohl wie den Molltonarten, offenstehen. Der Septimenaccord *h-D-F-as* lässt, wie wir wissen, folgende vier Auflösungen zu:



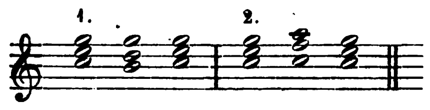
In den letzten beiden wird die Quartsextlage des Auflösungsaccordes dessen Fortschreitung nach dem Dreiklange *C–e–G*, als Dominantaccord, nach sich ziehen und den Schluss nach der *F*–Moll– oder *F*–Durtonart bewirken können, der sonach ebensowohl aus dem Septimenaccorde *e–G/B–des*, wie aus dem Accorde *h–D/F–as* zu erlangen ist. Es sind jedoch die Bildungen, welche in solchen enharmonischen Verwechselungen erst ihre Erklärung suchen müssen, denen, die auf einer organischen Verbindung beruhen, nicht beizuzählen, und wenn auch der Componist zur Erleichterung der praktischen Ausführung, zu bequemerer Applicatur, zuweilen vielleicht aus Uebereilung oder aus Mangel gründlicher Kenntniss der Harmonie, bewusst oder unbewusst das Eine für das Andere im Instrumentalsatz setzt, ohne dâmit eine veränderte harmonische Bedeutung zu meinen, so wird es in der Vocalmusik doch keinenfalls gestattet sein, für den richtigen einen enharmonisch verschiedenen Ton zu vermeintlicher Erleichterung der Intonation zu notiren, wie dies in der Natur der Harmonik und der Metrik S. 199 ff. ausführlicher und mit Berücksichtigung der musikalischen Formen erklärt wurde, was aber nach den angegebenen Beispielen hier nicht mehr der weiteren Durchführung bedarf.

Schluss.

Der harmonische Schluss, die Cadenz, ohne ihre metrischen Bestimmungen betrachtet, setzt die Trennung voraus. Terzverwandte Accorde werden ihrer nahen Verbindung wegen keinen Schluss bilden können, denn es sind z. B. in den Uebergängen

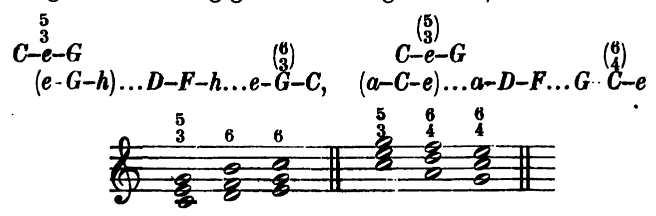


nicht hinreichende Gegensätze in der Umdeutung der bleibenden Töne wahrzunehmen. Nur an den beiden gegensätzlichen Elementen von Grundton und Quint kann die schlussbewirkende Umdeutung erfolgen, weil hier entschieden aus dem Einen Anderes wird.

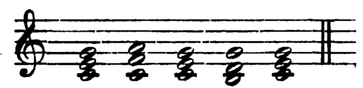


Zunächst sind also die quintverwandten Dreiklänge zur Schlussbildung befähigt; dann aber auch im System völlig getrennte Dreiklänge, welche zur Schlussbildung eine Substituirung der terzverwandten verlangen.

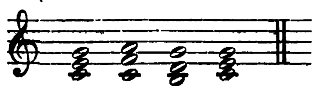
Unter 1 und 2 ist die Schlussbildung der quintverwandten Dreiklänge angegeben worden, wonach die Schlussbildung mit den völlig getrennten folgen muss, als:



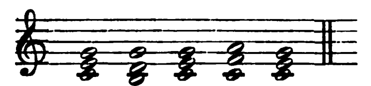
Doch kann erst durch die Beziehung zu beiden Dominantseiten eine tonisch vollkommne Feststellung des Schlussaccordes erlangt werden, einestheils in der allergebräuchlichsten Weise, wo die Unterdominant der Oberdominant vorausgeht und von jener zu dieser eine Spannung bewirkt wird, wie:



oder kürzer zusammengezogen:

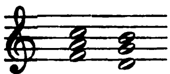


andertheils aber in der Form, dass die Unterdominantbeziehung zuletzt steht, eine nicht weniger richtige und namentlich in der älteren Musik häufig angewandte, wie sie dort auch durch die Beschaffenheit der Kirchentonarten bedingt und herbeigeführt wurde. Man nennt diese Schlussform den Plagalschluss, z. B.:



Da in einem Musikstücke nach formeller Beschaffenheit betrachtet der modulatorische Fortgang nicht zuerst nach der Unterdominant, sondern nach der Oberdominant geschieht und erst nach der Festsetzung der Tonica auf dieser Seite die Anregung der Unterdominant erfolgt, so ist auch die allgemeine Form: I–IV–V–I, welche die Unterdominant vor die Oberdominant setzt, nicht als modulatorisches Schema, nicht als Tonartfolge, sondern nur als schliessende Accordfolge innerhalb der Tonart anzusehen.

Weil nun in der Aufeinanderfolge der beiden Dominantaccorde



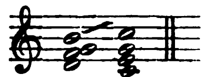
ein liegender, die Bedeutung wechselnder Ton nicht vorhanden ist, so sucht sich die Verbindung durch den Grundton *D* des verminderten Dreiklanges *D/F–a* herzustellen, welcher im Oberdominantaccorde zur Quint wird:

I ——— II
F–a–C–D . . . G–h–D

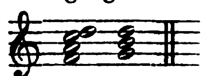
oder durch den Grundton des Unterdominantaccordes, welcher als Quint des verminderten Dreiklangs *h–D/F* zu dem Oberdominantaccorde fortbesteht



und mit ihm den zu entschiedenem Schlusse führenden Dominantseptimenaccord bildet. Durch das Zusammenklingen von *F* und *h* wird letzterer Ton, die Oberdominantterz, unbedingt genöthigt, in den Grundton *C* überzutreten



daher auch in dem Uebergange *F–a–C–D . . . G–h D*



wo *F* und *a* in *G* zusammentreten und der Ton im Oberdominantdreiklange nicht vorhanden ist, sich diesem Accorde eine nachschlagende Septime wird verbinden wollen, um den Leitton aufwärts zum Uebertreten nach dem Grundtone zu nöthigen, so dass diese Schlussform auch in vierstimmiger Harmonie lieber die Quint des Schlussaccordes, als die Septime des Oberdominantaccordes aufgiebt, als:

Ohne Quint des Schlussaccordes. Mit Quint des Schlussaccordes.





Der **Schluss**, die **Cadenz**, ist wohl zu unterscheiden von dem **Orgelpunkte**, welcher häufig in Musikstücken auftritt und sich sowohl auf dem Grundtone, als auch auf der Quint des tonischen Dreiklanges festsetzen kann. Grundton und Quint sind die Angelpunkte, auf denen sich eine bewegte Reihe von Accorden im mannigfaltigsten Wechsel zu entfalten vermag. Das Element dieser Reihe ist

aber auf der tonischen Quint der Wechsel des Oberdominantdreiklanges mit dem tonischen, und auf der Tonica der Wechsel des tonischen Dreiklanges mit dem Unterdominantaccorde. Auf der Dominante finden wir den Orgelpunkt häufig vor dem Schlusse, um diesen aufzuhalten, auf der Tonica aber als Fort- und Nachklang, als Verlängerung desselben, daher auch die letztere Bildung immer als eine Coda, als ein geschlossener Absatz des Stückes zu betrachten ist und man hier das Ende immer vom Schlusse zu unterscheiden hat. Während man in früherer Zeit fast immer ein Retardiren vor dem Schlusse ohne Coda eintreten liess, ist die neuere Musik im Abschliessen, in der Anhäufung von Schlussansätzen viel erschöpfender. Die Grundzüge des Schlusses lassen sich jedoch immer in guten Musikstücken auf einfache Accordverbindungen zurückführen.

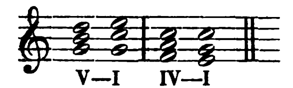
In der Folge *G–h–D* . . . *G–C–e* erkennen wir die Dreiklangsvermittelung *G–h–D*. . . *G–h–e*. . . *G–C–e*, wo die Quint *D* in die Terz des tonischen Dreiklangs übertritt; in melodischen Sätzen hat sie aber das Bedürfniss, in den Grundton zu schreiten, daher die Schlüsse der Choräle und Volkslieder aus alter Zeit die Form besitzen, dass die Melodie nicht aus dem Leittone, sondern aus der Oberdominantquint nach dem Grundtone schliesst. Da nun in der Zeit Palestrina's die Septimenharmonie nicht zu Schlüssen verwendet wurde, so ergab sich daraus häufig ein Schluss ohne tonische Terz; wo jedoch die obere Stimme die Leittonsfortschreitung hat, da wird eine Mittelstimme aus der Oberdominantquint gern nach der tonischen Terz fortschreiten, worüber in der »Natur der Harmonik und der Metrik« Näheres zu finden ist, wo auch das Leittonsverhältniss berührt wurde, welches zwischen der Oberdominantquint und der tonischen Mollterz stattfindet. Zugleich wird daselbst der Triller in den Cadenzen erklärt, welcher dadurch entsteht, dass die Oberdominantquint melodisch nach dem

tonischen Grundtone fortschreiten möchte, harmonisch aber genöthigt ist, nach der tonischen Terz überzutreten. Sie kommt durch diese beiden Forderungen in Zwiespalt, und da sie nicht Beides zugleich thun kann, so thut sie es nacheinander, vor- oder nachschlagend, und dann auch die nachschlagende Terz öfter wiederholend, wodurch eben der Triller auf der Oberdominantquint entsteht, welcher im Schlusse der alten Arien nicht als willkürlicher Schmuck, sondern als natürliche Bedingung erscheint. Naturgemäss wird daher der Triller immer nur auf solchen Tönen Anwendung finden können, die eine doppelte melodische Fortschreitung auf- und abwärts zulassen. Im Molltonartsystem werden die sechste und siebente Stufe den Triller nur dann zulassen, wenn beide die Uebergangsbeziehungen ausser den Grenzen des geschlossenen Molltonartsystems aufsuchen, wobei dasselbe Gesetz anzuwenden ist, wie bei der Tonleiter der Molltonart, welche abwärtsschreitend von der Octave zur kleinen Sext die Unterdominantquint des Unterdominantgrundtones und aufwärtsschreitend von der Dominante zur grossen Septime die Quint der Oberdominantquint zu Hülfe nimmt, z. B.:



Zwei Schlussformen sind einander entgegengesetzt, die eine in der Modulation aus einem der Dominantdreiklänge auf den tonischen, die andere aus der Tonica auf einen der Dominantdreiklänge. Mit jener wird ein Ganzes oder der Hauptabschnitt des Ganzen, der für sich eine der Haupttonart verwandte festgesetzt hat, abgeschlossen; diese be-

zeichnet nur den Vordersatz eines Nachsatzes: nicht einen Abschnitt, nur einen Einschnitt. Wie aber ein solcher Einschnitt nicht einen Schlussaccord herbeizuführen hat, der Dominantaccord dabei bezüglich seiner Herleitung auch in einer Uebergangsgestalt erscheinen kann, so wird hier auch die Bedingung, welche den vollkommenen Schluss nur aus einem der Dominantdreiklänge herleiten liess, wegfallen. Der Dominantdreiklang kann hier aus jeder schlussfallmässigen Folge hervorgehen. Wenn bei dem vollkommenen Schlusse nur die beiden Cadenzen



sich verwirklichen konnten, so stehen dagegen für den Einschnittsschluss nach den Dominanten, ausser den beiden entgegengesetzten Cadenzen



auch diese zu Gebote:



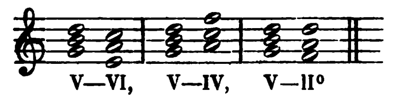
und

Ebenso würde dieser Schluss aus den Grenzverbindungsdreiklängen des übergreifenden Tonartsystems, in die Oberquint:

in die Unterquint:

seine Herleitung erhalten können.

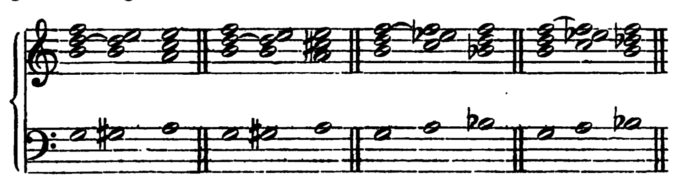
Der Trugschluss, welchen wir noch zu erwähnen haben, besteht darin, dass an Stelle des tonischen Dreiklanges nach dem Oberdominantaccorde ein anderer Dreiklang folgt, welcher mit dem vorangehenden nicht in Terzverwandtschaft stehen darf, weil in dieser überhaupt keine Schlussbildung möglich ist. Vom Oberdominantdreiklange aus sind daher innerhalb der Tonart folgende Trugschlüsse zu ermöglichen:



wobei also immer die enge Dreiklangsfortschreiung festgehalten und von einer basirenden Stimme abgesehen wurde, die in vielen Fällen auch eine der folgebedingten Fortschreitungen selbst übernehmen wird.

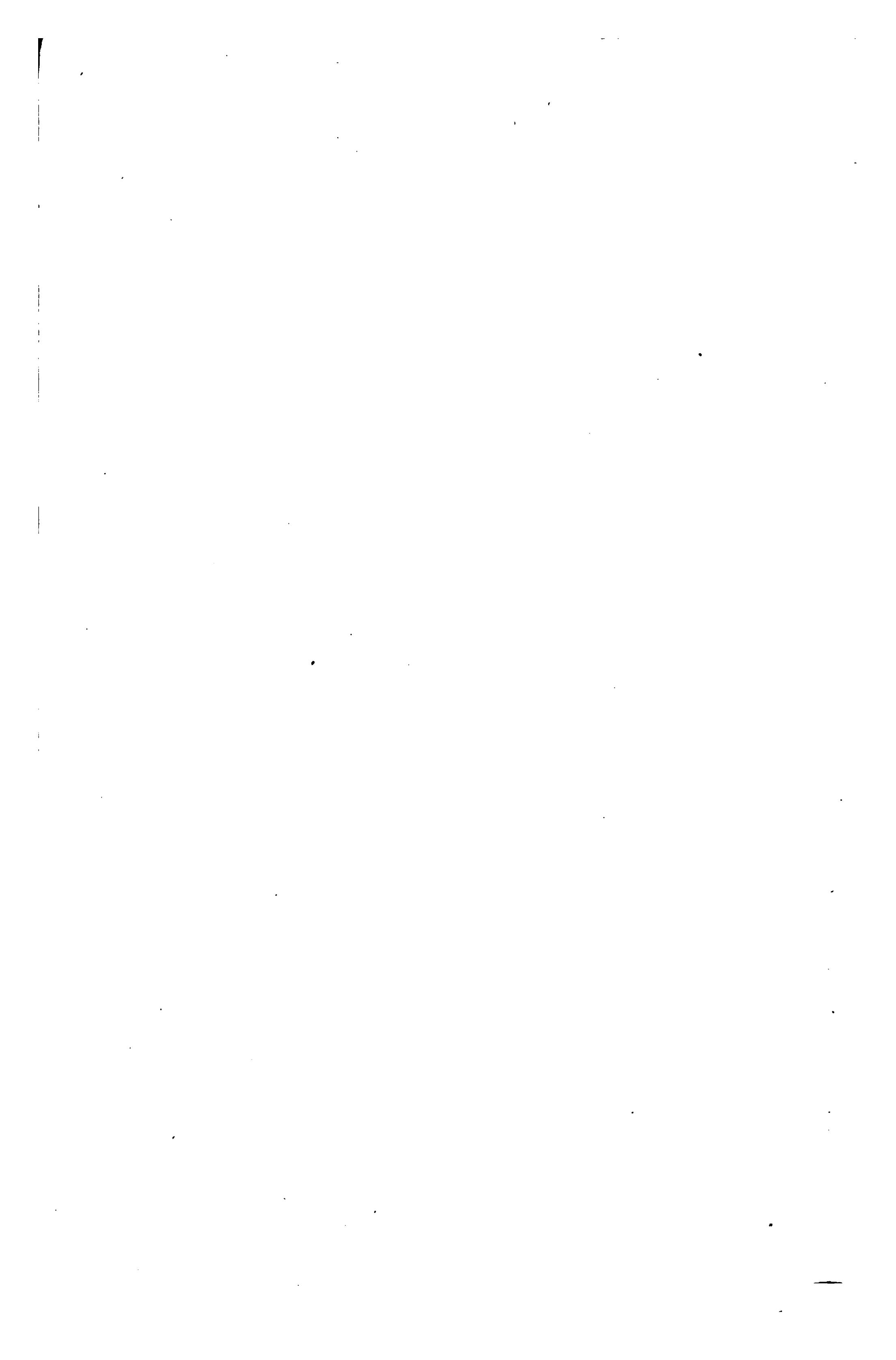
Wenn jedoch der Schlussaccord einer anderen Tonart angehören darf, dann werden sich so viele Trugschlüsse ergeben, als überhaupt die Modulationsordnung verstattet. Je nach den vier Tonartsbedeutungen, welche dem Dominantaccorde zugesprochen werden können, darf derselbe in der mannigfaltigsten Weise fortschreiten. Ist der Dominantaccord aber nicht Dreiklang, sondern Septimenaccord, dann werden die Fortschreitungen überhaupt eingeschränkt, weil diese in der Auflösung der Septime Bestimmung erhalten, welche manche der ausserdem möglichen Folgen ausschliesst. Dafür treten aber bei der Fortschreitung des Dominantseptimenaccordes schlussfallmässige Folgen ein, die es für den Dominantdreiklang allein nicht sein würden, und zwar haben diese Bezug auf den im Septimenaccord vorhandenen verminderten Dreiklang. Jedoch wird ein in eine andere Tonart führender Trugschluss immer auf eines der drei Hauptmomente: auf die Tonica, Unter- oder Oberdominante derselben führen wollen, nach der Accordverbindung aus dem Dominantaccorde mit oder

ohne Septime, wie sie den Folgegesetzen überhaupt angemessen ist. Vornehmlich wird der Eintritt eines neuen Dominantseptimenaccordes, wenn er im vorigen vorbereitet sein kann, zu Bestimmung der neuen Tonart geeignet sein, indem der neue Leitton dann entschieden in seiner Eigenschaft als Oberdominantterz hervortritt. Will man aus dem Dominantseptimenaccorde wieder in einen anderen Dominantseptimenaccord übergehen, so ergeben sich z. B. folgende Trugschlüsse:



Obgleich die beiden letzten Folgen nur in selteneren Fällen angewendet werden, so sind sie doch gesetzmässig begründet, und es bezieht sich auf sie das, was über die Auflösung der Septimen schon früher gesagt wurde.

INHALT.





DATE DUE
